KULTSPIELE DER GERMANEN ALS URSPRUNG DES MITTELALTERLICHEN DRAMAS

VON

Dr. ROBERT STUMPFL
DOZENT AN DER UNIVERSITÄT BERLIN

1936
JUNKER UND DÜNNHAUPT VERLAG / BERLIN



Druck der Hofbuchdruckerei von C. Dünnhaupt, G. m. b. H., Dessau.

VORWORT

„Wir sind oft so mit dem Versuch beschäftigt, herauszufinden, was die Deutschen von Italien lernten, daß wir ganz vergessen, uns auch einmal zu fragen, was sie eigentlich mit sich nach Italien gebracht haben." Dieser Ausspruch eines amerikanischen Gelehrten (P. S. Allen in *Modern Philology* 1910, S. 333) beleuchtet eine Tendenz innerhalb der germanischen Philologie, die in ihrer vielfach (und auch von deutscher Seite) übertriebenen Einseitigkeit sowohl wissenschaftlich als kulturpolitisch schon großen Schaden angerichtet hat. Lange wandte die Forschung alle Mühe daran, jeden fremden Einfluß festzustellen, den Kultur und Kunst der germanischen Völker im Laufe der Jahrhunderte erfahren haben; der Boden aber, in dem zuletzt alles Gewachsene wurzelt, aus dem die entscheidenden Kräfte stammen, blieb weithin vernachlässigt. So hat man sich auch daran gewöhnt, die Anfänge des abendländischen Dramas aus römisch-heidnischen und römisch-christlichen Überlieferungen abzuleiten, ohne den germanischen Anteil an dieser im germanischen Kulturkreis entstandenen Kunst genügend zu beachten.

„Der Philologie ist es ja in der Regel verlockend, ‚Einflüsse' anzunehmen — lieber als Ursprünge! Und es ist bemerkenswert, daß besonders unter den Germanisten die Zahl derer groß ist, denen jede Erscheinung der germanischen Welt als ‚erklärt' galt, sobald nur irgendein auswärtiges Gegenstück auftauchte. Wer aber nach den Ursprüngen fragt — freilich eine niemals völlig lösbare Frage —, der wird nicht nur in die Ferne gehen, sondern vor allem in die Tiefe" (Otto Höfler). Nur wo diese Ursprungsfrage gestellt wird, bekommt „Volkskunde" ihren wahren Sinn: als Wissenschaft von der Seele, von den schöpferischen Kräften eines Volkes. Und nur solcher Wissenschaft wird

sich das Wesen der Kunst, des höchsten Ausdrucks einer Volksseele, ganz erschließen.

Ausgehend von dieser Überzeugung, habe ich in langjähriger Arbeit versucht, die volkhaften Wurzeln unserer dramatischen Kunst zu erforschen. Die Ergebnisse, die im wesentlichen schon Anfang 1933 vorlagen und in den letzten Jahren in Vorlesungen und Vorträgen in Berlin, Danzig und Kiel mitgeteilt wurden, scheinen mir weniger an sich als in ihrem Widerspruch zur herrschenden Meinung überraschend. Daß über jenes Allgemein-Germanische hinaus, das nach einem treffenden Wort Friedrich N e u m a n n s (Hb. d. Pädagogik von Nohl u. Pallat I, 1933, S. 88) Wirkungskraft bleibt, „solange überhaupt noch eigene Wirkungen germanisch bestimmter Kulturräume möglich sind", daß darüber hinaus bei den mimischen und dramatischen Spielen des Mittelalters eine unmittelbare Kontinuität aus vorchristlich-germanischer Zeit (wie ich hoffe, überzeugend) erschlossen werden konnte, wird niemand verwundern, der den brauchtümlichen Charakter dieser Kunst erkannt hat.

Daß meine Arbeit nur ein bescheidener Anfang ist, von Vollständigkeit weit entfernt und in vielem hypothetisch, dessen bin ich mir wohl bewußt. Nur die Einsicht, daß die Lösung der hier gestellten Aufgabe weit über die Kräfte eines einzelnen hinausgeht, daß der Germanist hier vor allem auf die Unterstützung durch berufenere Kenner benachbarter Gebiete, wie der Volks- und Altertumskunde und der Musikgeschichte, angewiesen ist, hat mich veranlaßt, die Veröffentlichung nicht weiter hinauszuschieben. Es kam darauf an, die Frage nach dem Ursprung der mittelalterlichen Spiele unter dem volkskundlichen Gesichtspunkt einmal auf möglichst breiter Grundlage neu zu stellen — eine Frage, die keineswegs nur für die literarhistorische, sondern auch für die volks- und altertumskundliche Forschung von größter Bedeutung ist. Denn es liegt heute so, daß durch die Thesen vom christlich-kirchlichen und römisch-antiken Ursprung des Dramas im Mittelalter fast die gesamte dramatische Überlieferung seit der Christianisierung dem Bereich der Germanenkunde entzogen und somit die Erforschung der vorchristlichen germanischen Kultspiele ebenso wie die volkskundliche Deutung

und Ableitung unseres mimisch-dramatischen Volksbrauchtums gehemmt wird. Kann der im folgenden versuchte Beweis als erbracht gelten, daß nicht nur die mittelalterlichen Farcen und Fastnachtspiele unmittelbar aus einem bodenständigen heidnischen Kultmimus erwachsen sind, sondern auch das religiöse Drama des Mittelalters im Anschluß an vorchristliche kultische Spielbräuche entstanden ist, so eröffnen sich der Wissenschaft völlig neue Wege.

Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß durch unsere Ablehnung christlich-kirchlicher U r s p r u n g s - Thesen und die in der Polemik unvermeidliche einseitige Betonung heimisch-germanischer Elemente die Bedeutung christlich-kirchlicher E i n f l ü s s e durchaus nicht bestritten, wohl aber vor Überschätzung bewahrt werden soll. Nur in diesem Sinne wenden wir uns auch gegen jene anderen Thesen, die sich — einseitig überspitzt — lange der Lösung unserer Frage in den Weg gestellt haben: die These vom antik-orientalischen Kultureinfluß, soweit hier Konvergenz oder sekundärer Einfluß mit Ursprung verwechselt wurde, und die These vom „gesunkenen Kulturgut", soweit sie den entgegengesetzten — und nicht minder wichtigen — Vorgang vergessen ließ: das „Emporsteigen" von organischem Volksgut. Die Überfolgerung jener beiden Thesen kann heute, wie ich glaube, schon im wesentlichen als überwunden gelten; dagegen hat sich die Lage in der Frage „christlich oder germanisch" in jüngster Zeit eher versteift, da Fehler und Übertreibungen auf der einen Seite auf der anderen eine Taktik stärkten, welche die Kirche seit ihren Anfängen den bekehrten heidnischen Völkern gegenüber angewandt hat und die wir Amalgamierungstaktik nennen. Mit dieser Erscheinung in Geschichte und Forschung werden wir uns eingehend auseinanderzusetzen haben.

Zur Frage der T e r m i n o l o g i e sei ein Ausspruch des dänischen Gelehrten Vilhelm G r ø n b e c h (*The Culture of the Teutons* 1931, II, 260) angeführt: „Es ist eine Aufgabe von fast entmutigender Schwierigkeit, Kultur und Religion eines urtümlichen Volkes in moderner Sprache zu interpretieren. Unsere

Worte sind unfähig, Ideen auszudrücken, die nicht nur von den unsrigen verschieden sind, sondern sich auf einer völlig verschiedenen Ebene bewegen. Um das geistige Leben dieser Völker zu reproduzieren, müssen wir unsere Psychologie verlernen und eine andere lernen, eine nicht weniger vernünftige, aber grundsätzlich verschiedene." — Nur von dieser anderen Ebene aus scheint mir das Wesen von Kultus und Mythos erfaßbar. Als „kultisch" möchte ich im engeren Sinne alle regelmäßigen, festgelegten religiösen Bräuche bezeichnen, im weiteren Sinne menschliche Taten und Schöpfungen, die mythischen Sinn besitzen. Von Magie im modern-utilitaristischen Sinne unterscheiden sich Kulthandlungen urtümlicher Völker m. E. nicht eigentlich durch das „Fehlen der Zweckmäßigkeit" (W. F. Otto) — eine solche, wenn auch von besonderer Art, scheint mir keineswegs ausgeschlossen —, sondern durch das Fehlen des „Aberglaubens", dessen Wesen nach W. F. Ottos treffender Formulierung darin besteht, daß er ein Verhalten, „das einst einer großen Idee entsprang, dem nüchternsten Denken anpaßt und dem Eigennutz dienstbar macht" (Dionysos, Mythos und Kultus, 1933, S. 37 f.). Obgleich nun die Bezeichnung „magisch" in einer rationalistischen Wissenschaft fast nur in diesem „abergläubischen" Sinne gebraucht wurde, läßt es sich doch kaum vermeiden — gerade um den Gegensatz deutlich werden zu lassen —, daneben von einer urtümlichen Magie zu sprechen (s. dazu meine ausdrückliche Unterscheidung unten S. 243 f.); wie ich es auch für richtig halte, daß wir mit O. Höfler die Bezeichnung „Ekstase" beibehalten für die germanische Art kultischer Daseinssteigerung, die nicht rauschhaftes Hinsinken, nicht Lösung aller Bindungen und rasendes Aufgehen im Chaotischen bedeutet, sondern „Aufbau bindender Gemeinschaft mit den Vorfahren" (Höfler, Kultische Geheimbünde der Germanen I, 1934, S. VIII f., 262 Anm.) —, gerade um die Sonderart „bündischer Gemeinschaftsdämonie" der Germanen gegen Formen der Ekstase bei anderen Völkern abgrenzen zu können. Ähnlich liegt es mit dem Ausdruck „dämonisch", mit dem Goethe dasjenige bezeichnet, „was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen ist", was höheren Mächten entspringt. Die hellenische Idee des „Daimonion", die durch den Sprachgebrauch des Mittelalters ins Satanisch-Diabolische herabgezogen worden ist, hat Goethe wieder bejahen gelernt, und er ist damit zu einem der großen Gedanken der altgriechischen Kultur zurückgekehrt. So spricht er seinem Mephistopheles (in einem Gespräch mit Eckermann vom 2. März 1831) das Dämonische mit der Begründung ab, der sei „ein viel zu negatives Wesen; das Dämonische aber äußert sich in einer durchaus positiven Tatkraft". In solchem Sinn allein, nicht in dem verteufelten der mittelalterlichen Theologie, ist dieses Wort auch der altgermanischen Kultur angemessen, und nur so will es hier aufgefaßt werden.

Was wir unter „Drama" zu verstehen haben, muß sich aus der Untersuchung selbst ergeben. Über die Scheidung von „Mimus" und „Drama" siehe besonders S. 32 f. Für „Spiel" *(play)* als übergeordneten Begriff trifft im großen und ganzen K. Youngs Definition zu: *„a story presented in action, in which the speakers or actors impersonate the characters concerned"* (*Drama* I, 80). Wenn Young (im Gegensatz zu Chambers und anderen) ausdrücklich hinzufügt, der Dialog, das gesprochene Wort überhaupt, sei dabei nicht ursprünglich wesentlich, so entspricht das einer Erkenntnis, die sich m. E. aus einer Untersuchung der Ursprünge mit Notwendigkeit ergeben muß: daß die mimisch-dramatische Kunst nicht bloß als Wortkunst, als Literatur zu erfassen ist. Was den Übergang des Spiels von kultischer „Wirklichkeit" zu ästhetischer „Kunst" betrifft, so glaube ich nicht, daß sich dieser genau bestimmen läßt. Wie Young als dramatisch nur anzuerkennen, was ein ästhetisches Bild eines vergangenen Geschehens, nicht aber, was eine wirkliche Erneuerung darstellt (*Drama* I, 85), heißt nach meiner Auffassung das Wesen nicht nur aller Kultdramatik, sondern aller wahren dramatischen Kunst überhaupt als „mimisch" verkennen. Ich verweise dazu auf Grønbechs Charakterisierung des rituellen Dramas (s. unten S. 194 f.) sowie auf das von O. Höfler erschlossene Phänomen der Verwandlungskulte, „bei denen die aktiven Kultträger über ihr alltäglich-gewöhnliches Sein hinaustreten, indem sie mythische Wesen nicht nur ‚darstellen', sondern von deren Sein erfüllt geglaubt werden" (s. unten S. 15, 32 f. u. ö.).

Im übrigen war es nicht möglich, im Rahmen dieses Buches, das nur den Nachweis einer germanischen Spielkontinuität als Ursprung unserer mimisch-dramatischen Kunst im Mittelalter zum Ziel hat, auch schon die Folgerungen zu behandeln, die sich für die Betrachtung von Wesen und Werden des abendländischen Dramas daraus ergeben. Das bleibt einer eigenen Untersuchung vorbehalten.

Entscheidende Anregungen verdankt diese Arbeit Prof. Otto Höfler, Kiel, der mir seit 1931 seine Untersuchungen über „Kultische Geheimbünde der Germanen" (auch den noch nicht veröffentlichten 2. Band) im Manuskript zur Verfügung gestellt hat. Darüber hinaus bin ich ihm für persönliche Unterstützung und reiche Belehrung in jahrelangem Gedankenaustausch zu tiefstem Dank verpflichtet.

Zu danken habe ich ferner Herrn Prof. Dr. Julius Petersen, Berlin, für manche Mitteilung und freundliche Unterstützung, sowie meinem Freunde, Universitätslektor Dr. Richard Wolfram, Wien, für wertvolle volkskundliche Auskünfte; endlich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, durch deren Hilfe die Drucklegung ermöglicht wurde.

Berlin-Nikolassee, im Februar 1936. R. St.

INHALT

II. Das Eindringen heidnischer Bräuche in die Kirche des Mittelalters

III. Die Kultspiele der Germanen

IV. Das Osterspiel

V. Das Weihnachtspiel

ERSTER TEIL

DER MIMUS

I. DER URSPRUNG DES FASTNACHTSPIELS *)

URSPRUNGSTHEORIEN

Man hat sich daran gewöhnt, das Theater des Mittelalters in „geistliche“ und „weltliche“ Spiele zu scheiden, ohne sich in der Regel bewußt zu sein, daß dies nur einem einseitig kirchlichen Standpunkt entspricht, der volkstümlichen Bedeutung der Spiele aber keineswegs gerecht wird. Mit dieser Auffassung, die unbekümmert außerkirchlich und weltlich (im Sinne von „nicht religiös“) gleichsetzt, hängt die Behandlung der Ursprungsfrage eng zusammen: Für das „geistliche“ Spiel gilt der kirchlich-liturgische Ursprung für erwiesen, seine volkstümlichen Formen werden als „Verweltlichung“ angesehen; über die Wurzeln des Fastnachtspiels und anderer „weltlicher“ Stücke hat man sich zwar nicht ganz einigen können, aber man stimmt darin überein, daß sie im außerreligiösen, außerkultischen Bereich zu suchen seien.

Betrachten wir zunächst als wichtigsten deutschen Vertreter der „weltlichen“ Spielüberlieferung das Fastnachtspiel, so ist ohne weiteres klar, daß kaum sonstwo die Kenntnis der Ursprünge so sehr Voraussetzung für wahres Verständnis und gerechte Beurteilung sein muß, wie gerade bei diesem *enfant terrible* der deutschen „Literatur“. Trotzdem müssen wir feststellen, daß man bis vor kurzem dieser Frage wenig und jedenfalls nicht systematisch nachgegangen ist. Die Beschäftigung mit den (vor allem aus Nürnberg und Sterzing) überlieferten spätmittelalterlichen Texten ist allerdings — vom philologischen Interesse abgesehen — wenig erfreulich, wenn man von literarhistorisch-ästhetischer und nicht volkskundlicher Seite an sie herantritt. Darauf mag es beruhen, daß Victor Michels’ längst veraltete „Studien über die ältesten Fastnachtspiele“

*) Dieser Abschnitt wurde in gekürzter Form im 48. Jahrgang der Zeitschr. f. Deutschkunde (1934) S. 286 ff. erstmalig veröffentlicht.

(Brandls Quellen u. Forschungen zur Sprach- u. Kulturgesch. LXXVII, 1896) noch immer keinen vollwertigen Ersatz gefunden haben.

Der einzigen eingehenderen Untersuchung, einer 1920 erschienenen Schrift des amerikanischen Forschers M. J. R u d w i n *(The Origin of the German Carneval Comedy)* fehlt sowohl Methode als Verständnis. Zwar wird hier zum ersten Male der an sich begrüßenswerte Versuch gemacht, auf breiterer Grundlage die volkstümlichen Quellen der Spiele zu erforschen; aber mit der bloßen Anhäufung von ethnologischem Material, von mehr oder weniger „dramatischen" Bräuchen, die ungefähr (oder auch gar nicht) der Fastnachtzeit angehören, ist wenig getan; und nicht ohne Berechtigung stellte Ed. Schröder in seiner Anzeige (AfdA. 40, 1921, 93) fest, daß der Nachweis des Ursprungs der Fastnacht b r ä u c h e aus ländlich-rituellen Bräuchen noch nichts über die „literarischen Anfänge des Fastnacht d r a m a s aussagt", daß hier „nach wie vor eine Lücke" klaffe. Nur in e i n e m Punkt ist Rudwin m. E. der Wahrheit recht nahe gekommen: in der Annahme phallischer Dämonen als ursprünglicher Träger der Spiele. Dabei stützte er sich auf die interessanten Forschungsergebnisse von Konrad Theodor P r e u ß über „Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas" (Arch. f. Anthropologie N. F. I, 1903, 129 ff.), schnitt aber die dort angebahnten ethnologischen Erkenntnisse so sehr auf den Rationalismus der angelsächsischen Schule (James George Frazer) zu, daß die richtige Lösung abermals verfehlt wurde.

Der „primitive" Mensch hatte nach Rudwins Meinung (a. a. O. S. 31) kein anderes Interesse, als seine Nahrungsbedürfnisse zu befriedigen, bzw. die Natur dahin zu beeinflussen, daß sie ihn mit materiellen Lebensmitteln versah. „Wenn dann der Gott und seine Mittler nicht mehr [! ?] auf der Erde erschienen, um den Wiedererstehungsprozeß der Natur durchzuführen, weil der Mensch dieser Gnade nicht mehr würdig befunden wurde [! ?], war der Primitive gezwungen, die Arbeit selbst zu tun" — zunächst in Form vegetationsmagischer Riten. So entstand nach Rudwin der Kult, das kultische Drama — eine wahrhaft klassische Übertragung eines neuzeitlichen, aufgeklärten Utilitarismus auf die Primitiven. In Nachahmung der verschwundenen Vegetationsgeister also hätten die maskierten Kultspieler ihre Riten aufgeführt; und nach Erledigung dieser Rollen hätten

sie begreiflicherweise, wie Rudwin meint, bald Lust gezeigt, *„to have a little fun with the on-lookers and try their mimic arts on them"* (a. a. O. S. 38). Aus solchen improvisierten Späßen, die sich die Kultspieler auf Kosten der Kultgemeinde erlaubten, sollen schließlich Farcen entstanden sein, die sich z. T. später vom rituellen Drama loslösten, wie die komischen Szenen unseres geistlichen Dramas.

Abgesehen davon, daß so kritiklose Rückschlüsse von Tiefkulturvölkern auf vorchristliche Verhältnisse bei den Germanen ganz unzulässig sind, bedarf es kaum eines Beweises, daß Rudwin das Wesen primitiven Kults und Kultspiels von Grund auf verkannt hat. S o kann Mimus und Komik im kultischen Brauchtum bestimmt n i c h t erklärt werden. Immerhin bedeutet dieser Versuch einen beachtlichen Fortschritt den einseitigen Hypothesen gegenüber, die weltliche Szenen des geistlichen Schauspiels oder eine (imaginäre) antike Erbschaft im „Mimus" als „Ursprung" des Fastnachtspiels annehmen, obgleich man es für unverkennbar halten sollte, daß höchstens sekundäre Einflüsse von solcher Seite in Frage kommen.

KLASSISCHER UND BRAUCHTÜMLICHER „MIMUS"

Erledigt sich die Hypothese einer Abspaltung des Fastnachtspiels aus dem geistlichen Drama [1]) durch die folgenden Untersuchungen, wie wir glauben, von selbst, so soll doch auf die Theorie vom „Mimus" kurz eingegangen werden. Denn dieser

---

[1]) Kürzlich hat Hennig B r i n k m a n n in seiner Untersuchung über „Die Eigenform des mittelalterlichen Dramas in Deutschland" (German.-Roman. Monatsschr. 18, 1930, S. 30) dem geistlichen Drama die Priorität auf dem Gebiete der Komik überhaupt zugeschrieben. Sah R u d w i n in der Parodierung der Bauern kein Hindernis für die Annahme eines ländlichen Ursprungs *(„since the peasant was the first successor to the phallic demon, he would naturally try his mimic arts first on his rustic friends and neighbors ...",* S. 46), so erklärt Brinkmann das Fastnachtspiel „als literarische Form" für ein ausgesprochen städtisches Produkt: „Die ritualen Bräuche wurden auf dem Lande in primitiver Weise weiter gepflegt, ohne zum Drama sich zu erheben; bei der Übernahme in die Stadt wurden sie komisch, der Verachtung gemäß, mit der der Städter auf den Bauern herabsah. Wir wissen überhaupt von der komischen Gesinnung der Stadt, ohne ihren Ursprung bestimmen zu können. Diese komische Gesinnung tritt uns in geistlichem Schauspiel und Fastnachtspiel entgegen. D a b e i h a t d a s g e i s t l i c h e S c h a u s p i e l d i e P r i o r i t ä t, und es ist natürlich kein Zufall, daß die ältesten Fastnachtspiele nach Michels' Nachweis sprachlich und stilistisch stark von den Teufels- und Krämerszenen des geistlichen Schau-

Chamäleon-Begriff scheint mir nicht das kleinste Hindernis in der Erforschung der volkstümlich-bodenständigen Elemente unserer theatralischen Kunst zu sein.

Was man unter dem „Mimus im Mittelalter“ eigentlich versteht, ist schwer zu sagen; dem Versuch einer näheren Bestimmung hat er m. W. noch nie standgehalten. Irgendwie verbindet man aber doch stets die Vorstellung einer römisch-griechischen Erbschaft damit, auch wenn man den Begriff gelegentlich — wie Reich und Faral[2]) — zum Mimischen an sich erweitert. So ist hier eine gute Gelegenheit gegeben, von germanischer Kultur alles, was sich nicht sonstwie als Fremdgut erweisen läßt, doch noch mit der Marke „antik“ zu versehen, worunter dann alles verstanden werden darf, nur nicht das germanische Altertum.

Sehr bezeichnend für die von der klassischen Philologie her bestimmte Einstellung der Forschung ist es, wenn H. Reich (Mimus I, 47 f.) angesichts der ethnologischen Meinung, die burleske dramatische Volkspoesie sei ein „Völkergedanke“ (Bastian), die Frage stellt: „Ist also wirklich nun der schöne Traum [!] für immer ausgeträumt, daß man die komischen Typen in ihrer Entstehung und ihren Wandlungen und Wanderungen von der althellenischen Zeit durch die Jahrtausende hin bis auf unsere Tage verfolgen könne und dürfe?“ Einen „schönen Traum“ zu retten, darum geht es tatsächlich bei der Mimustheorie.

Auf das ganze Problem kann hier nicht eingegangen werden; es kommt uns zunächst nur auf die Frage an, ob durch den Stand berufsmäßiger Mimen (Joculatoren, Gaukler, Spielleute oder wie man sie nennen mag) irgendeine theatralische Kunst vom römischen Altertum bis ins Mittelalter — auch im germanischen Kulturkreis — ungebrochen fortgeerbt wurde. Wenn ja, so durfte Hermann Reich (Der Mimus I, 1903, S. 855) gegen die übliche Ansicht von der Entstehung unseres Dramas immerhin einwenden: „Wie sollte sich also ein neues Drama unabhängig

---

spiels beeinflußt sind.“ Daß Brinkmann in Anschluß an L. Wirth (Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert, Halle 1889) und Michels diese Einflüsse überschätzt, werden wir noch bei Besprechung des geistlichen Dramas zeigen. Im übrigen bedarf Brinkmanns Ansicht nach den folgenden Ausführungen keiner besonderen Widerlegung mehr.

[2]) Hermann Reich, Der Mimus, ein literatur-entwicklungsgeschichtl. Versuch, I. Berlin 1903; Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen-âge*, Paris 1910 *(Bibl. de l'école des Hautes-Etudes Sciences hist. et philol. fasc. 187).*

aus den primitiven dramatischen Uranfängen heraus entwickeln, während daneben ein ausgebildetes Schauspiel bestand, das noch dazu den Beifall des Volkes wie der Höfe und verstohlen auch der Geistlichkeit hatte?“

Aber die Frage ist sehr umstritten. Anton Glock[3]) stellte fest, daß der Mimus als dramatische Kunstgattung beim Übergang vom Römertum zum Germanentum (im 6.—7. Jahrhundert) offenbar bereits erstorben war, und bestritt jede dramatische Tätigkeit der Spielleute, ausgenommen dramatischen Solovortrag. Edmond Faral scheint zwar auf dem richtigen Wege, wenn er die Priorität des religiösen Dramas vor dem „komischen“ bezweifelt, indem er auf die Unzuverlässigkeit der Überlieferung verweist;[4]) im ganzen aber geht seine Arbeit an dem Kern des Problems vollkommen vorbei. Schon seine Definition der Jongleure als „*tous ceux qui faisaient profession de divertir les hommes*“ (S. 2) [5]) ist natürlich ganz unbefriedigend.[6]) Schließlich wird es nicht einmal klar, ob Faral an einen direkten Zusammenhang mit der griechisch-römischen Antike überhaupt denkt, wenn er einerseits von einer antiken „*tradition mimique*“ spricht, „*dont les jongleurs étaient les dépositaires*“ (S. 228), anderseits aber erklärt: „*Ce que les jongleurs ont hérité des mimes latines, ce n'est pas leur répertoire; c'est simplement l'esprit mimique, esprit fort riche, qui s'exprime de manières très diverses, par des danses, des scènes muettes, des dialogues, ou autrement*“. Wie sich Faral die Vererbung eines solchen *esprit* ohne rassische Kontinuität vorstellt, wird nicht gesagt; vermutlich nimmt er eine solche für Frankreich an. Aber es wäre doch nicht einzusehen, warum der mimische Instinkt überhaupt *(„cet instinct très ancien qui pousse les hommes à se contrefaire eux-mêmes, et qui leur fait prendre plaisir à voir imiter leurs propres actions, leurs gestes, leurs attitudes, leurs paroles“)*, z. B. auch bei den germanischen Völkern, eine römische Erbschaft sein sollte.

---

[3]) Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit ma. Spielleute mit dem neueren komischen Drama, Zs. f. vgl. Litg. N. F. XVI, 1906, 25—45, 172—193.

[4]) „*Si l'on songe que, en la matière qui nous occupe, la tradition orale, beaucoup plus infidèle que l'écriture, était ordinairement la seule à qui on eût recours, on ne pourra s'empêcher de concevoir des doutes sur l'exactitude de notre information*“; Les Jongleurs en France 1910, S. 228.

[5]) Vgl. schon Diez, Die Poesie der Troubadours, 1826, S. 31.

[6]) Siehe die Kritik von P. S. Allen in *Mod. Philology* VIII, 1910, S. 3.

Reichs Theorie vom Fortleben eines mimischen Dramas hat dann Philip Schuyler Allen[7]) gründlich widerlegt und nun seinerseits die „Wiedergeburt realistischer Kunst" den Mönchen zugeschrieben, was z. T. gewiß zutrifft. Die Möglichkeit einer dramatischen Tätigkeit der Spielleute und einer Kontinuität schauspielerischer Traditionen von der Antike her blieb trotzdem offen. M. J. Rudwin *(Origin* 1920) hat nochmals auf die Verwandtschaft der französischen Farce, der spanischen *entremesa* und des englischen Zwischenspiels mit dem alten römischen Mimus in Einzelheiten hingewiesen, die aber alle nichts Beweisendes haben.[8]) Allardyce Nicoll *(Masks Mimes and Miracles, Studies in the popular Theatre,* London 1931) ist in dieser Richtung noch weiter gegangen und hat sogar die Vermutung ausgesprochen, *„that the classic mime tradition which seems to have had a continuity throughout the medieval period produced, among other comic forms, the activities which are associated with the confréries des foux"* (S. 164). Wir werden noch sehen, wie sehr das Außerachtlassen der volkstümlich-bodenständigen Elemente hier in die Irre geführt hat.

Immerhin: *„At least a possibility of direct continuity in comic plot from the times of the Phylakes down to the arising of a new literary drama in the Renascence"* (Nicoll S. 175) kann nicht geleugnet werden. Durch Ernst Beutlers Untersuchungen zur Comedia Bile[9]) scheint sogar „das Fortleben des antiken Mimus bei den Joculatores des Mittelalters" an einem konkreten Falle nachgewiesen. Das Thema dieser Komödie, die Geschichte von den redenden Fischen, stammt aus der Antike und hat sich von da offenbar als Schwank der Fahrenden direkt bis ins Mittelalter fortgeerbt, unabhängig von der literarischen Überlieferung. Dafür spricht zumindest das Zeugnis des Ferraresen Lilio Gisaldi (1478—1552), der in seinen *dialogi de poetarum historia* die Anekdote mitteilt; er kennt sie sowohl aus Atanaios wie aus Suidas, fügt aber hinzu: *„Similem huic historiam et iocum audivi ego de nostrorum temporum parasito et vos quoque fortassis audivistis; mirum est enim, quam interdum*

[7]) *The Mediaeval Mimus, Modern Philology* VII, 1910, S. 329—344; VIII, 1910, S. 1—44.

[8]) Vgl. auch W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I, [2]1911, S. 388 ff.

[9]) Die Comedia Bile, ein antiker Mimus bei den Gauklern des 15. Jahrhunderts, Germ.-roman. Monatsschr. XIV, 1926, S. 81—96.

huiuscemodi scurrarum genus argutum et facetum gula faciat" (Op. omn. t. 2, Basel 1580, S. 346; Beutler, GRM. XIV, 90). Überdies steht die Geschichte in Bebels Facetien von 1508, und Bebel gibt an, er habe sie von seinem Vater († 1495), der ein ungebildeter schwäbischer Bauer war; die Überschrift *„de quodam histrione"* läßt kaum einen Zweifel, daß der Schwank in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in Deutschland als lebendiges Mimenstück umlief (Beutler S. 91). Demnach scheint Beutler berechtigt, die Comedia Bile „ohne Abhängigkeit von der Renaissance des Athenaios als altes mimisches Schwankgut aufzufassen" (S. 93). Daß es sich um einen richtigen Bauchrednerscherz von Berufsmimen handelt, zeigt die Überschrift in einer der römischen Handschriften (Pal. lat. 1794): *„Comicum scriptum de gesticulatoribus et eorum qui victum queritant diversis cum vocibus."*

Die Vorführung von Dialogen durch Solovortrag mit Stimmwechsel dürfte als „alte Tradition der *mimi*", wie Beutler (S. 90) sagt, im Mittelalter sehr verbreitet gewesen sein. Vielleicht sind die Rezitationsregeln in der Innozenz III. gewidmeten Poetik des Galfridus de Vino salvo (ed. Polycarp Leyser, Helmstedt 1724, S. 94) dahin zu interpretieren. Jedenfalls wird man in der Annahme nicht fehlgehen, daß die mittelalterlichen „Elegienkomödien" z. T. so vorgetragen wurden.[10])

Aber auch kleine mimische Aufführungen mit verteilten Rollen werden m. E. im Repertoire der mittelalterlichen Berufsmimen nicht ganz gefehlt haben, soweit diese in Gruppen umherzogen. Es fragt sich nur, ob dabei noch von Traditionen der klassischen Antike gesprochen werden kann.

[10]) Vgl. Creizenach I, 24 ff. — G. Cohen, *La Comédie Latine en France au XII siècle,* Paris 1931, vertritt neuerdings die These, daß zumindest einige dieser lat. Komödien (die Cohen übrigens z. T. ungerechtfertigterweise für Frankreich in Anspruch nimmt) zur rollenmäßigen Aufführung bestimmt gewesen seien. Ganz überzeugend sind seine Ausführungen keineswegs. Doch kann ich mir tatsächlich kaum vorstellen, wie der „Babio", in dem erzählende Elemente ganz fehlen, durch einen Rezitator verständlich gemacht werden sollte. Cohen zitiert u. a. (S. XIV f.) den Prolog zu einem noch unveröffentlichten Stück des 15. Jh. *„De raptu puellarum"*, der die Aufführung lat. Komödien in Schulen des ausgehenden Mittelalters bezeugt. Gelegenheit bot ein jährliches Schulfest. Ob jedoch die Spieltradition sehr alt ist, bleibt zweifelhaft. Cohen geht entschieden zu weit, wenn er dazu bemerkt: *„Il atteste à tout le moins irréfutablement dès ce temps-là et sans doute aussi par la continuité d'une tradition, l'existance de ce théâtre scolaire intermittant à qui nous ne devons rien de moins que la naissance de notre tragédie et de notre comédie classiques"* (S. XIV f.).

Ich habe schon an anderer Stelle die Ansicht vertreten, daß irgendein Zusammenhang zwischen einer gewissen Sorte von mittelalterlichen Fahrenden, Mimen, Histrionen, Jongleuren und wie sie sonst genannt wurden, und den Mimen und Pantomimen des ausgehenden Altertums kaum bezweifelt werden könnte und daher auch die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit einer Fortführung wenn nicht literarisch-dramatischer, so doch mimisch-theatralischer Traditionen von der Antike her im Mittelalter gegeben sei.[11]) Ein Beispiel dafür schien mir in Italien die *Commedia dell'Arte*, deren Übereinstimmung mit altrömischen Possen u. a. P. L. Duchartre *(La Comédie Italienne*, Paris 1924, S. 13) hervorgehoben hat. Gegen die verbreitete Meinung, „als wäre die *Commedia dell'Arte* aus irgendwelchen mittelalterlichen Spielen hervorgegangen oder volkstümlichen mittelalterlichen Spielen hervorgegangen oder sei gar selber eine Art volkstümlicher Posse", hat sich in neuerer Zeit Max J. Wolff mehrfach gewandt und nachzuweisen gesucht, daß sie ebenso wie die *Commedia erudita* literarischen Ursprungs sei.[12]) Die Erklärung der Typen in der *Commedia* als „Gemeingut der Komik in allen Ländern und zu allen Zeiten" (Wolff a. a. O. S. 315) kann aber nicht befriedigen; zumindest ein Anknüpfen an volkstümliches Brauchtum muß m. E. angenommen werden; dabei mag es sich um annähernd die gleichen Wurzeln handeln, aus denen einst der antike Mimus erwuchs.[13])

In den germanischen Ländern werden die mittelalterlichen „Mimen" gewiß auch aus volkstümlichen Quellen geschöpft haben, und viele Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten mit dem römischen Mimus mögen sich aus der Konvergenz der zugrunde liegenden Bräuche erklären. Bei theatralischen Aufführungen wird man vielleicht weniger an die Tradition germanischer Berufsdichtung zu denken haben (wie Allen, *Modern Philol.* VII, 333 ff.) als an unmittelbaren Anschluß an mimisches Brauchtum.

Beziehungen in dieser Richtung lassen sich nachweisen. Aus einer Stelle der *Admonitio Generalis* von 789 und des *Capitulare*

[11]) Schauspielmasken des Mittelalters und der Renaissancezeit und ihr Fortbestehen im Volksschauspiel, Neues Archiv f. Theatergesch. II (=Schriften d. Ges. f. Theatergesch., Bd. 41), 1931, S. 14.

[12]) Vgl. German.-roman. Monatsschr. XXI, 1933, 307 ff.

[13]) Reichs rationalistische Auffassung von der Entstehung des Mimus (Der Mimus S. 21 f.) muß ich ebenso ablehnen wie etwa A. Kutschers Ansicht (Die Elemente des Theaters I, Düsseldorf 1932, S. 91), der Mimus sei von Anfang an bloß „eine volkstümliche Unterhaltungskunst weltlicher Art".

Minorum Speciale von 802 [14]) scheint hervorzugehen, daß vagierende *„cauculatores"* vor allem den Aberglauben des Volkes ausnützten, indem sie als *incantatores, tempestarii, obligatores* auftraten. Auch sonst werden in kirchlichen Verboten die *Joculatores* usw. häufig im Zusammenhang mit heidnischen Zaubereien genannt.[15]) Die Tiermaskeraden, mit denen die Gaukler im Mittelalter viel Erfolg hatten, sind zweifellos den Volksaufzügen nachgemacht.[16]) Wo man evtl. zu dramatischen Szenen griff, wird man eher Anregungen von seiten der Volksspiele gefolgt sein als fremden Überlieferungen.

Zudem ist zu bedenken, daß sich schon früh brauchtümliche Spielgruppen auf größere Wanderungen begaben. Die Organisation von Dorfspielen mit Wettkämpfen zwischen benachbarten Dörfern ist z. B. in England seit dem frühen 13. Jahrhundert belegt; weitere Gastspielreisen von Volksspieltruppen sind im Ausgang des Mittelalters (seit dem 14. Jahrhundert etwa) nichts Ungewöhnliches.[17]) Z. T. wird also mit einem unmittelbaren Übergang vom Volks- zum Berufsspiel zu rechnen sein. Von den mittelalterlichen Nachrichten über „Histrionen" und „Mimen" werden wir vieles auf solchen Volksmimus zu beziehen haben.[18]) Im ganzen kann man m. E. die mittelalterlichen „Mi-

[14]) Joh. Ilg, Gesänge und mimische Darstellungen nach den deutschen Konzilien des Mittelalters, Progr. Urfahr 1906, S. 15.

[15]) Vgl. *De septem sacramentis* (Paris, Bibl. Nat. ms. lat. 14 859; Faral 290), 13. Jh.: *De omnibus magis, aruspicibus, incantatoribus, ariolis, inspectoribus gladiorum vel speculorum, vel auguribus, sortiariis, funambulis, saltatoribus, joculatoribus, et illis qui decios faciunt et incisiones vestium et caudationes quorum opera nihil prosunt humanae vitae, sed obsunt...*

[16]) J. Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England* (ed. Hone 1833), S. 203: *„The jugglers and minstrels, observing how lightly these ridiculous disguisements were relished by the people in general, turned their talents towards the imitating of different animals, and rendered their exhibitions more pleasing by the addition of their new acquirements."* Die von Strutt beigebrachten Abb. S. 202 ff. aus einem *Bodleian*-Ms. d. 14. Jh. sind deutlich nach uraltem Brauchtum kopiert.

[17]) Vgl. C. R. Baskerwill, *Dramatic Aspects of Medieval Folk Festivals in England (Studies in Philology, Univ. of North Carolina*, XVII, 1920, S. 19 ff.), S. 80 ff.

[18]) Baskerwill *(Dramatic Aspects* S. 80) hält es für wahrscheinlich, daß um 1300 eine gewisse Übereinstimmung zwischen den Volksspielen und den Stücken der Wanderkomödianten bestand; er führt Beispiele für Zahlungen an dörfliche Spieltruppen aus dem 14. und 15. Jahrhundert an (S. 82 f.). — Daß man den Terminus *„histrio"* auch auf Gestalten des Brauchtums anwandte, beweisen zahlreiche alte Glossen; so wird *'histrio'* mit *hagazussa* = Hexe erläutert (Steinmeyer u. Sievers, Ahd. Glossen 2, 119, 24; vgl. Meuli, Hwb. d. dt. Abergl., „Masken" § 15); Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, schreibt: *„Strigio (strio Graevius*

men" mit mehr Recht als die Erben altheidnischer Kultspieler, Zauberer und „Magier" ansprechen denn als Nachkommen des klassischen Mimus. Wohin das Fastnachtspiel zu stellen ist, das mit Berufsspielern nicht das geringste zu tun hat, kann dann nicht zweifelhaft sein.

DAS FASTNACHTSPIEL ALS URSPRÜNGLICHE VERANSTALTUNG KULTISCHER MÄNNERBÜNDE

Halten wir uns vor Augen, daß es sich um den „Ursprung" (wohlverstanden) des Fastnachtspiels (als solchen) handelt, nicht des sogenannten weltlichen Dramas überhaupt also, aber auch nicht um die „Herkunft" einzelner, literarisch fixierter Spiele ihren mehr oder weniger äußerlichen und zufälligen Er-

i. e. histrio) mimarius qui strigam imitatur" (!). Zwischen fremden und gerichtsansässigen Spielleuten unterscheiden schon die bayerischen Landrechte im 13. Jahrhundert. Daß auch für Ansässige und Brauchtumsspieler überhaupt bis ins 16. Jahrhundert die Beziehungen *histriones* und *joculatores* gebraucht wurden, ergibt sich eindeutig aus den alten bayerischen Rechnungsbüchern, die Hans Moser mit großem Erfolg durchgearbeitet hat (vgl. „Von fahrendem Volk, Ansingern und Fastnachtsleuten des 16. Jahrhunderts in Altbayern", Bayerischer Heimatschutz 27, 1931, S. 60 ff.). Zum „ältesten Geschlecht der Spielleute" gehören zweifellos, wie Moser (ebenda S. 66) feststellt, die Springer und Tänzer, „die fast stets in Gruppen aus nahe gelegenen Orten kamen und in ihren Schautänzen Reste alten Rituales bewahrten". Nach Kloster Scheyern kam eine solche Truppe aus Pfaffenhofen nach den Rechnungsbüchern in den Jahren 1518 und 1527, „einmal als Gladiatores, Schwerttänzer, dann wieder ungenauer als Joculatores angeführt und mit 1 fl. beschenkt". Wenn ebenda schon 1499, 1502, 1513 und 1515 *histriones* und *joculatores* genannt werden, so werden auch diese ungenauen Angaben auf brauchtümliche „Spielleute" oder Tänzer zu beziehen sein. Nähere Bezeichnungen finden wir meist erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts; Schwert- und Reiftänzer aus den verschiedensten Orten werden dann häufig angeführt; 1524 gab man in Tegernsee „*den Rueppln von Töltz*", 1574 in Ettal den „*Schwerttanzern*" usf. Wo genaue Angaben fehlen (besonders in früherer Zeit), werden wir jedenfalls dann, wenn die Kirche sich tolerant zeigt, mit Moser schließen dürfen, „daß wir es in der Regel mit Einheimischen zu tun haben, auch dort wo ihre Herkunft nicht eigens angegeben ist". — Wie sich in Anschluß an solche Tanzspiele mimische Fastnachtspiele entwickelten, belegt Moser anschaulich mit einem Bericht aus Ulm von 1551, in dem es nach einer Beschreibung des Schwerttanzes heißt: „*Da sy nun mit dem tancz fertig waren, da war ain baur, tradt In ring vnd redt sein spruch, darnach rieff der Herolt ain andern bauern*" usf., bis acht beisammen waren: „*het yeder sein spruch, tryben fil kurtzweyliger bossen mittainander, damitt was aller handel auß*". Schwerttanz und Fastnachtspiel werden in den Rechnungen fast immer zusammen genannt; vgl. H. Moser, Archivalische Belege zur Geschichte altbayerischer Festbräuche im 16. Jahrhundert (Staat und Volkstum, Festgabe für Karl Alex. von Müller, Diessen vor München 1933, S. 167 ff.), S. 178.

scheinungsformen nach, so wird sofort klar, daß weder rein stoffliche, noch rein formale Kriterien zum Ziel führen können.

Daß von anderthalb hundert überlieferten Spielen des ausgehenden Mittelalters.[19]) ein verschwindender Bruchteil literarische Stoffe etwa aus dem Artussagenkreis, der Heldenepik oder Spruchdichtung behandelt, völlig vereinzelt nur einige Motive aus der so reichen Schwankliteratur (deren richtige Ausnützung Hans Sachs vorbehalten blieb), das mag stoffgeschichtlich von Interesse sein, für unsere Frage ist es völlig irrelevant. Nicht viel mehr — das muß betont werden — sagen uns die wenigen Spiele, deren Motive dem ländlich-rituellen Brauchtum entnommen sind, wie das „Eggenspiel" (Keller Nr. 30), die Spiele vom Einsalzen der Mägde (Keller Nr. 76, 77, 91) oder die Sommer-Winter-Streitspiele (Zingerle Nr. XVI); denn es ist ein Unterschied zwischen dramatisiertem Brauch und dramatischem Brauchtum; und wenn zwar eine direkte Entwicklung vom Brauchtum zum Drama hier keineswegs ausgeschlossen ist — gegen die Darstellung des Pflug-Umzuges als neues Fastnachtspiel wendet sich einmal ein Schweizer Erlaß ausdrücklich [20]) —, so dürfen wir doch solchen Einzelfällen innerhalb des Fastnachtspiels eine größere Bedeutung nicht beimessen. Den großen „Rest" hat man dann als „Gegenwartsrealismus" abtun wollen, als Produkt volkstümlichen oder „mimischen" Spieltriebs — freilich ohne die auffallende Beschränkung der Themen irgendwie erklären zu können, ohne auch die zweifellos bestehende Verbindung mit rituellem oder gar kultischem Brauchtum zu beachten.

Formale Kriterien: Aufzugsform, Revue, Tanzaufforderung wiesen auf Zusammenhang mit Reigentänzen, was Creizenach (I, 412 ff.) besonders einseitig unterstrich, was auch gewiß z. T. seine Richtigkeit hat. Völlig unhaltbar aber ist die Ansicht, das Fastnachtspiel sei etwa aus dem Drange entstanden, die Tänzer vorzustellen. Wenn ein Ursprung mimisch-dramatischer Spiele aus kultischen Tänzen als erwiesen gelten kann, so doch nur in dem Sinn, daß ein mimisch-dramatischer Keim bereits in den Tänzen selbst enthalten war — wie dies beim Schwert-

[19]) Wichtigste Ausgaben: A. v. Keller in der Bibliothek des Stuttgarter literar. Vereins, Bd. 28—30, 1853; Bd. 46, 1858; O. Zingerle, Die Sterzinger Spiele, Wiener Neudr. 9 und 11, 1886; W. Seelmann, Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele, Drucke d. Ver. f. ndt. Sprachforsch. I, [2] 1931.

[20]) Vgl. Bächtold, Gesch. d. dt. Lit. in d. Schweiz 1892, S. 220, Anm.

tanz (nach den neuesten Forschungen) tatsächlich der Fall ist. Kleine dramatische Volksspiele, *Mummers' Plays*, sind so entstanden, und auch unter unseren spätmittelalterlichen Fastnachtspielen finden sich einige wenige, die ursprünglich daher stammen mögen, etwa das Spiel vom Tanawäschl (Keller Nr. 54), nur stofflich umgedeutet auf eine Seuche, die — personifiziert — an Stelle des Dämons oder des Initianden nun hingerichtet wird, wobei noch der Charakter eines magischen Aktes beibehalten scheint. Schwerttanz-Elemente erkennen wir auch noch im kleinen Neidhartspiel (Keller Nr. 21) in der Hebenstreit-Szene mit Tötung und Doktor, schwächer im Sterzinger Szenar (Zingerle Nr. XXVI: Schirmeister). Im ganzen aber spricht doch das grundverschiedene Ethos der Fastnachtspiele gegen eine allgemeinere Ableitung nicht nur aus den Schwerttänzen, sondern aus Frühlings-Reigen-Tänzen überhaupt.

Das gegenüber Stoff und äußerer Form Entscheidende ist — wir haben es damit ausgesprochen — das Ethos, der Gehalt. Hier hat die jüngste Forschung einen großen Schritt vorwärts getan, indem sie das Fastnachtspiel als ursprüngliche Veranstaltung kultischer Männerbünde erkannte.

Nach dem Vorgang von H. Schurtz (Altersklassen und Männerbünde, Berlin 1902) und Lily Weiser (Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde 1927) weist Otto Höfler in seinen Untersuchungen über „Kultische Geheimbünde der Germanen“ (deren I. Band 1934 erschienen ist) an Hand eines reichen Materials — m. E. überzeugend — nach, welche große Rolle solche Kultbünde im religiösen, sozialen und politischen Leben der Germanen spielten.[21])

Das Fortbestehen solcher Bünde bis in die Gegenwart, wofür wir R. Wolfram wertvolle Nachweise (vor allem aus Österreich) verdanken,[22]) ist ein unwiderlegbarer Beweis für die ungebrochene Kontinuität germanischen Brauchtums. Wir dürfen (nach Höfler) annehmen, daß diese Bünde in den mittelalterlichen Gilden und Zünften ihre Fortsetzung fanden, daß von ihnen bis 1800 so mancher Bauernaufstand ausgegangen ist, wie auch die schweizerische Eidgenossenschaft ihr Werk war;

[21]) Siehe vor allem den II. Band, der mir im Manuskript vorlag.

[22]) Ich verweise auf sein in Druck befindliches Werk „Schwerttanz und Männerbund“.

daß es sich bei den Haberern in Südbayern, die erst 1907 nach jahrzehntelangem Kampf von der Regierung unterdrückt werden konnten, um solche uralte Geheimbünde handelte; daß endlich die Schwerttänze wie die meisten kultischen Volksaufzüge (z. B. das Imster Schemenlaufen) Veranstaltungen solcher Burschenschaften sind.

Die Männerbünde sind die Darsteller der Dämonen, des Geister- und Totenheeres, der wilden Jagd, d. h. sie sind für die Dauer der rituellen Aufzüge tatsächlich mit diesen identisch, wie auch im Volk oft heute noch die Masken als Dämonen gelten. Hier kann also keine Rede sein von „primitiv-religiösen Kategorien des Volksglaubens“, deren Füllung „nun schon längst durch das Christentum erfolgt, nachdem es den Einfluß der vorhergehenden großen heidnischen Religion so gut wie völlig daraus verdrängt hat“ (H. Naumann, Zf. Deutschkunde 1928, S. 323), hier lebt das Heidentum noch in seiner kultischen Institution fort, zwar nicht in den Formen der höheren Mythologie, aber doch nicht bloß als ein Unterschichtsglauben, der sich ewig gleich bleibt und von der Religion der Oberschicht gespeist wird. Die „heroisch-ekstatische, ethisch unbedingt verpflichtende Verbundenheit der Lebendigen mit ihren verehrten Toten“, die in sogenannten „Verwandlungskulten“ konkreteste Wirklichkeit wird, hält O. Höfler für einen „Grundpfeiler unserer volkhaften Kultur“ (Kult. Geheimbünde I, S. VIII).

Volkskundliche und religionsgeschichtliche Überlieferung läßt uns erkennen, daß ursprünglich auch bei den Germanen offenbar nur diese Bünde das Maskenrecht besaßen, kraft ihrer dämonischen Berufung: als Darsteller des Wilden Heeres, als die Toten selbst.[23]) Eine Untersuchung der germanischen Ausdrücke für „Maske“ bestätigt den dämonischen Ursprung unserer Maskenbräuche.[24]) Und hier sind, wie m. W. zuerst O. Höfler

[23]) Deutlich ist das noch heute bei den Schweizerischen Knabenschaften zu sehen, denen neben Funktionen militärischer, politischer, sittenrichterlicher (Knabengerichte, Überwachung der Dorfschönen, des Kiltgangs usw.) und auch kirchlicher Art in erster Linie die Veranstaltung der volkstümlichen Feste, Fastnachtumzüge und Spiele vorbehalten ist; sie sind die Besitzer der Masken. Vgl. Gian Caduff, Die Knabenschaften Graubündens, Chur 1932; Karl Meuli, Bettelumzüge im Totenkultus, Opferritual und Volksbrauch, Schweizer Arch. f. Volkskunde 28, 1928, S. 1 ff.; Hoffmann-Krayer ebd. 8, 1912, 81 ff., 161 ff.

[24]) Vgl. K. Meuli im Hwb. d. dt. Abergl. unter „Masken“.

in größerem Zusammenhang dargelegt [25]) und K. Meuli in seinem gehaltvollen „Masken“-Aufsatz im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (1933) in ähnlichem Sinne angedeutet hat, die Wurzeln unserer Fastnachtspiele zu finden. Nur aus dem Geist dieser Verbände, nicht aus der fruchtbarkeitsmagischen Funktion allein, läßt sich das Maskenwesen unseres Brauchtums wie auch das Problem des Narren, der mittelalterlichen Narrengesellschaften begreifen. Und aus den Funktionen dieser Verbände erklärt sich nun auch jene äußerst verbreitete Form des Fastnachtspiels, das Gerichtsspiel sowie das Vorherrschen ganz bestimmter satirisch-rügender Szenen des Liebes- und Ehelebens. Als Wächter der sittlichen Ordnung, als Träger der Volksjustiz, haben die Burschenschaften zweifellos schon in sehr alter Zeit dramatische Rügespiele ausgebildet. (Schon im 7. Jahrhundert läßt sich das Rüge- und Stehlrecht bei den kriegerischen Dämonenbünden der Langobarden nachweisen: *Edictum Rothari* 643.) Der Wert dieser Entdeckung für die Geschichte des Fastnachtspiels, ja des Dramas überhaupt, kann kaum überschätzt werden.

Indem wir auf die angekündigten größeren Arbeiten von Höfler und Meuli verweisen, können wir uns kurz fassen. Zwei Hauptformen kennt (nach Höfler) die mimische Verhöhnung: Zunächst die mimisch-dramatische Aufführung einer Satire, die den inkriminierten Vorgang (sexuelle Verfehlungen, Weiberregiment, eheliche Untreue) darstellt (Charivari!). Dann: Rüge in Form einer fiktiven Gerichtsverhandlung. Die letztere kann dann auch die Form eines im Rahmen der Bünde ernst zu nehmenden Gerichts annehmen, dessen Spruch rechtskräftig wird, das aber doch zugleich als öffentliches Schauspiel erscheint, durchsetzt mit satirisch-komischen Elementen. Hierher gehört etwa das Brunner Bartlispiel, wie es bis ins 19. Jahrhundert am schmutzigen Donnerstag zugleich als Initiationsspiel der Fastnachtgesellschaft in Brunnen bestanden hat;[26]) ferner das sogenannte „Saugericht“ der Knabenzunft von Rapperswil, bis ins 18. Jahrhundert bei Fastnachts-Maskenumzügen geübt, „wobei besonders geschlechtliche Ausschreitungen in satirisch-humoristischer Weise abgeurteilt und mit Bußen belegt wurden“; trotz seiner Possenhaftigkeit war dieses Gericht gewissermaßen anerkannt, da man an den Kleinen Rat appellieren konnte.[27]) Daß wir solchem Brauchtum ein höheres Alter zusprechen dürfen als der literarischen Fastnachtspielüberlieferung, scheint mir außer Zweifel. Wie groß die Zahl der Fastnachtspiele ist, deren brauchtümliche Wurzel hiermit als erwiesen gelten kann, braucht kaum betont werden.

[25]) Schon im Dez. 1930 in einem Vortrag „Zur Entstehungsgeschichte des deutschen Fastnachtspiels“ vor dem Akad. Verein d. Germanisten an der Universität Wien.

[26]) Vgl. J. C. Benziger, Das Brunner Bartlispiel, Schweiz. Arch. für Volkskunde 13, 1909, S. 271—303.

Dazu kommen noch jene zahlreichen Spiele, die Verwandtschaft mit männerbündischen Initiationsriten zeigen: so die Arztspiele mit dem Heilungs- und Wiederbelebungsmotiv, Zahnziehen, Rasieren usf. (s. Höfler, K. G. II.). Der Übergang von der Zeremonie zur mimisch-dramatischen Kunst ist hier kaum bestimmbar; er könnte in dem Augenblick als vollzogen gelten, wo einer für viele sich den Initiationsriten unterzieht oder der abwesende Initiand durch einen karikierenden Darsteller ersetzt wird.

Noch näher kommen wir m. E. dem Fastnachtspiel mit einem verbreiteten bündischen Hochzeitsbrauch — außerhalb der Sphäre des Straf-Charivari. Die enge Beziehung der Fastnachtspiele zu Hochzeiten ist ja bekannt. Noch 1565 wird in Rostock den Rotten verboten, *in domos nuptiales* zu laufen (Jb. f. ndt. Spr. 5, 133). In Tirol nun ist es bis heute üblich, daß die Burschen des Dorfes in Masken beim Hochzeitsmahl erscheinen, pantomimische Tänze (mit fruchtbarkeitsmagischen Gesten) zum besten geben, bisweilen auch in kleinen dramatischen Szenen etwa den Beruf der Eheleute darstellen oder Szenen aus deren Leben — meist satirisch natürlich, womit wieder das Gebiet der Rügespiele berührt wird, auf dem die Burschenschaften ja Praxis hatten. So wurde etwa in Kastellruth ein Mädchen, das nicht melken konnte, durch eine ulkige Kuhmelkszene verhöhnt. Daß es sich aber auch bei diesen freundlichen Gegenstücken zum strafenden Charivari um ursprünglich dämonische Veranstaltungen handelt, beweisen die Masken sowie das oft damit verbundene Auftreten des Schimmelreiters.[28])

[27]) C. Helbling, Die Knabenschaften in Rapperswil, Schweiz. Arch. f. Volkskunde 21, 1917, S. 123 ff.; Gian Caduff, Die Knabenschaften Graubündens, Chur 1932, S. 120.

[28]) Vgl. F. F. Kohl, Die Tiroler Bauernhochzeit (Quellen u. Forsch. z. dt. Volkskunde 3), Wien 1908, S. 215 ff., 224, 252 etc.

Als *Gipfelpunkt* einer Entwicklung, die aus der Verbindung von Verlobungsrüge mit Gerichtsform entsprang, können wir (mit Höfler) wohl die Spiele von der *actio de sponsu* ansehen. Nun erst erklärt sich die auffallende Beschränkung solcher Spiele auf Themen dieser Sphäre!

DAS FASTNACHTSPIEL: TEIL EINES GERMANISCHEN KULTBRAUCHS

Die dämonischen Männerbünde als ursprüngliche Träger des Fastnachtspiels — das ist eine unschätzbare Erkenntnis, die ein ganz neues Licht auf die Bedeutung primitiver Gemeinschaftsdramatik wirft. Und doch dürfen wir, wie ich glaube, bei der Scheidung der einzelnen überlieferten Spiele nach genetischen Gruppen nicht stehen bleiben, wenn wir den letzten Ursprung d e s Fastnachtspiels als solchen ergründen wollen. Seine Bodenständigkeit kann nun zwar als endgültig erwiesen gelten — und damit wohl auch die Unhaltbarkeit der These, „daß alle dramatische Poesie des Abendlandes auf dem attischen Drama beruht" (A. Körte). Aber auch innerhalb des bündischen Brauchtums werden wir versuchen müssen, akzessorische Elemente von den letzthin ursprünglichen zu trennen.

Gegen die Annahme von rituellen Spielen, wie Rügespiel, Hochzeitsspiel, Initiationsspiel, als eigentliche und tiefste Wurzeln d e s Fastnachtspiels scheint mir zweierlei zu sprechen:

Erstens: das andersartige Ethos der Fastnachtspiele, das bloß aus einem städtischen Rationalisierungsprozeß m. E. n i c h t erklärt werden kann! Suchen wir den Grundton — gerade der Nürnberger Spiele — zu bestimmen, den letzten Antrieb gewissermaßen dieser Produktion, so müssen wir Gervinus recht geben, der „Unanständigkeit" als die Seele des Fastnachtspiels bezeichnete, und wir können Goedeckes hartem Urteil kaum widersprechen: „Jeder Sprecher ein Schwein, jeder Spruch eine Roheit, jeder Witz eine Unfläterei." Und das soll das Ergebnis einer einstmals sittenrichterlichen Tätigkeit der Bünde sein? Das würde doch eine sittliche Verrohung des spätmittelalterlichen Bürger- und Handwerkertums voraussetzen, die kaum vorstellbar wäre.

Und zweitens: die Tatsache, daß die Emanzipation von der rituellen Grundlage, vom kultischen Brauchtum auch beim Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts noch keineswegs überall als

vollzogen angesehen werden darf! Ja, die ganze Überlieferung läßt eigentlich gar keinen Zweifel, daß das rottenweise Umziehen mit Spielen (ursprünglich in Masken) u r a l t e r F a s t n a c h t b r a u c h ist — unabhängig von Rüge-, Hochzeits- und Initiationsspiel im besonderen, unabhängig aber auch wohl von den eigentlichen Lenzspielen! Es ist festzustellen, daß die Aufführung von Fastnachtspielen noch im ausgehenden Mittelalter fast durchweg als Vorrecht bestimmter Männergruppen, in Nürnberg der Gesellen und Handwerker, erscheint, die kleine Spielgilden, sogenannte „Rotten", bilden. Diese ziehen an bestimmten Tagen mit ihren Spielen herum, wobei der kostümierte Umzug als solcher offenbar wesentlich ist und uraltem Brauch entspricht. Wenn noch im 16. Jahrhundert strenge Stadtbehörden sich häufig veranlaßt sahen, gegen das Umziehen in Kostümen aus Anlaß von Schul- und Bürgerspielen einzuschreiten,[29]) so wird das ein Rest dieser Fastnachtsitte sein. In einem Nürnberger Ratsprotokoll vom 3. Februar des Jahres 1487 heißt es: *„Item den erbern jungen gesellen ist vergonnt, in vasnacht kleidern in gestalt des moren zu vasnacht in rott weise ze laufen und reimen zu gebrauchen, doch daz sich der haubtman dem pfenter ansage."* [30]) Am 22. Januar 1495 beschließt der Nürnberger Rat (Hampe Nr. 17): *„Item den von Werd und der andern vasnachtrott, die in der vasnacht laufen wolten, solich ir beger abzelainen, doch wo imant mit spilen oder reimen in die heuser zuchtiglich geen wolten, das sol inen unverboten sein."* Hier versucht man also bereits den Fastnachtlauf auf das Spiel in den Häusern zu beschränken. Das Brauchtümliche solcher Besuche zeigt etwa folgender Erlaß vom 20. Februar 1593 (also ein Jahrhundert später): *„den wagner- und huofschmidtgesellen soll man erlauben, das an der faßnacht sie ihre vätter (!) mit einem spil besuchen und ihnen schenken mügen, doch nur einen tag, und das sie keinen tanz dabei nicht halten sollen."* [31]) Dazu halte man einen Erlaß vom Jahre 1419 im

---

[29]) Vgl. z. B. Steyr, 1600: S t u m p f l, Das alte Schultheater in Steyr im Zeitalter der Reformation und der Gegenreformation, Linz 1933, S. 35. Ein Nürnberger Ratsprotokoll vom 11. Februar 1549 (Hampe Nr. 49) bestimmt: *„Den messerern, so die Josephisch historien zu spilen furgenomen, solichs vergönnen, doch sagen, mit denselben klaidern nit über die gassen zu geen."*

[30]) Theodor H a m p e, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 15. Jh. bis 1806, Nürnberg 1900, Nr. 13. Vgl. ebd. Nr. 6, wo das *„laufen in gestalt alter weiber"* erlaubt wird (1479).

[31]) H a m p e, Ergänzungen in Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 19, 1911, 298.

Basler Rufbüchlein (s. Schw. Arch. f. Vk. I, 50): „*Wie wol man üch zer nehsten verkündung gegönnet und erlaubet hat vff gester an ze vahende in Bökenwise ze gonde die vassnacht vss. So tribent jr die fröud so gar schalklich vnd wüstlich, daz wirdig herren vnd frowen vff jr stuben nit getantzen, noch kein ruwe vor üch gehaben mögent, davon gross kumber vnd gebrest vfarston möchte . . .*“ Dieses „*bökenwise*“ Gehen ist zweifellos die urtümlichere, noch dämonisch-theriomorphe Form des Fastnachtlaufens.

Daß man dabei auch in Nürnberg ursprünglich Masken trug, geht aus den Ratsprotokollen klar hervor. Mehrfach wird in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts die Erlaubnis von Fastnachtspielen an die Bedingung geknüpft, „*daz sie nit schenpart gebrauchen*“.[32])

Den Vorreden der Fastnachtspiele ist zu entnehmen, daß vorwiegend in Wirtshäusern und befreundeten „Bursen“, bei genossenschaftlichen Zusammenkünften (besonders der Handwerker) gespielt wurde; dafür wurde man bewirtet und beschenkt. Im ganzen kann man also sagen, daß das Fastnachtspiel einen Teil des Fastnachtlaufs in der Form genossenschaftlich organisierter Heischegänge bildete. Im rituellen Fastnachtbrauchtum selbst muß somit der wahre Ursprung der Spiele gesucht werden.

Hier ist nun die Grundfrage: Hat die Fastnachtfeier kultische Wurzeln? Oder ist sie bloß ein Ergebnis des Kirchenjahres, als Vorabend der christlichen Fastenzeit? Und ferner: Ist also der derbkomische Grundcharakter der Fastnachtspiele nur ein Resultat christlicher Vorfasten-Ausgelassenheit — oder vielmehr ein Rest vorchristlichen Kultbrauches?

Ich glaube, das letztere ist ohne weiteres zu bejahen! Gewiß irrig wäre es, hier nur an eine durch den christlichen Festkalender bedingte Vor- bzw. Rückverlegung heidnischer Winter- und Frühlingsfeste im allgemeinen zu denken.

*

[32]) H a m p e Nr. 18: 5. Febr. 1495: „*Item den gesellen, die ein vasnachtspil mit reimen von einem gericht üben wollen, ist das vergonnt, doch daz sie nit schenpart gebrauchen*“; Nr. 19: 19. Jan. 1496: „*Den gesellen, die mit reimen in einem fassnachtspil geen wollen, ist es vergont, doch das sie nit schempart tragen, noch rottweis laufen.*“ Vgl. auch Nr. 7 vom 20. Jan. 1483, wo erlaubt wird, „*selb zwelft in der vasnacht zimlicher wate one schempart ze geen und zuchtig reimen ze gebrauchen*“.

Die Etymologie von „Fastnacht“ ist freilich noch umstritten. K l u g e (Etymolog. Wb.[2] 1930) hält an „Fast-nacht“ als „Vorabend der Fastenzeit“ fest, deren Beginn 1091 auf dem Konzil von Benevent auf den Mittwoch vor Invocavit festgelegt wurde. Die sonst so ansprechende Ableitung aus „faseln“ = *delirare*, irre reden, lehnt Kluge offenbar deshalb ab, weil das Wort in dieser Bedeutung kaum vor Christian Weise 1685 zu belegen ist. Ich möchte aber glauben, daß die neu aufgedeckte Wurzel des Narrentums eine andere etymologische Möglichkeit eröffnet.

„Faseln“ und „fasen“ erscheint ja in der ursprünglichen Bedeutung von *ineptire*, „wurzeln, gedeihen, fruchten“ (Grimm Dt. Wb.). Daneben finden wir: „Faselschwein“ = Zuchtschwein, mhd. *vasel* = „Zuchtvieh“, ahd. *fasal*, ags. *faesl;* an. *fǫsull* „Nachkommenschaft“. Im Ablaut der german. Wurzel *fas* ferner: mhd. *visel* „männl. Glied“, dem idg. **pos- : *pes-* in gleichbedeutendem aind. *pásas*, gr. πέος, lat. *penis* entspricht. Dürfen wir dazu noch altnord. *arga-fas* = „Narretei“ stellen, so scheint mir doch die sonst fast unerklärliche, späte Bedeutung von faseln = „irre reden“ besser aus einer ursprünglich phallischen Narrenfunktion abzuleiten, als mit Grimm etwa aus „*floccos legere*“ (besinnungsloses Flockenlesen mit den Händen). Jedenfalls würde das zum Brauchtum der Zeit passen.

In ähnliche Richtung würde übrigens auch das in alten Glossen (bei Hincmar von Reims ca. 850, Regino von Prüm um 900, Burchard von Worms um 1020) belegte *talamasca* weisen, wenn wir es mit Meuli zu deutschem: *dalen, talmen* = „kindische, läppische Dinge reden und tun, Possen und Witze machen“ (vgl. *dallmann* = Hampelmann) stellen dürfen, und *masca* (langob. *masca*, ahd. *mascun : retia;* dän. *maske* : 1. Masche, 2. Gesichtsmaske) etwa als Toter im Netz, Wiedergänger, also „heidnische Seelenmaske“ zu deuten wäre; *talamasca* wäre dann nach Meuli „ein Vermummter, der mit der unverständlich lallenden Sprache der Besessenen und der primitiven Geisterdarsteller sich schon erheblich der komischen Maske genähert hätte“. Warum erst „genähert“? Jedenfalls: ein clownartiger Dämon bei den Germanen des 9. Jahrhunderts? Hincmar tadelt ausdrücklich das „ungeschlachte Gelächter“ der Teilnehmer des Totenfestes![33])

[33]) Vgl. H ö f l e r, K. G. I, 138 ff.

Aber wie dem auch sei: wertvoller sind die mittellateinischen *Spurcalia,* die seit dem 7. Jahrhundert als priesterliches Scheltwort für ein heidnisch-germanisches Frauen- und Fruchtbarkeitsfest belegt sind, das offenbar zu Lichtmeß (2. Februar) stattfand. Das Wort (aus *spurcus* = schweinisch, unrein) darf mit „heidnisch-unsittliche Tage“ übersetzt werden, die zu begehen im 8. Jahrhundert im Norden des fränkischen Reiches verboten wurde: zweifellos, wie Frings *(Germania Romana* 1932) annimmt, ein landschaftlicher Name für Fastnacht! Mag, wie Frings meint, dieser Name auch vielleicht bis auf römische Zeit zurückgehen — für das Fest selbst kommt natürlich römische Herkunft gar nicht in Frage (Reste von Einflüssen höchstens!). Daß die Verwandtschaft mit römischen Festen, den Lupercalien vor allem, nichts anderes beweisen kann als Konvergenz, als Urverwandtschaft, das sollte heute jedem selbstverständlich sein!

Personifiziert lebt der Name in rheinischen Gegenden in der „Spörkelfrau“ fort, einer Wetterfrau, die unserer Frau Holle entspricht, der „Alten“ der Bräuche; sie ist die Letzte bei den Frauenvisiten im unteren Westerwald; und in der Nähe von Bonn (Oberdollendorf) heißt *spörkel* „der letzte in der Reihe beim Opfergang“. „In Herschbach (Eifel) und auch an anderen Orten wurde früher auf Lichtmeß während der heiligen Messe zur Entrichtung eines Opfers ein allgemeiner Umgang um den Altar gemacht. Auch hier war die letzte der umgehenden weiblichen Personen die Spörkelse. Schüttelte sie während des Umganges derb ihren Rock, so gab es noch reichlich Schnee.“ [34]) Hier läßt sich ein direkter Zusammenhang nicht nur mit der Weiberfastnacht feststellen, sondern mit dem Fastnachtspiel selbst! Denn niemand andrer als die Spörkelse ist doch wohl jene „alte vettel“ in der „Jung rott fasnacht“ (Keller Nr. 95), die den Reigen der jungen Leute als letzte mit der Aufforderung zum Tanz beschließt.[35]) Aber worauf es uns ankommt: Die *Spurcalia* bezeugen ein heidnisch-germanisches Kultfest im Februar, das vom christlichen Standpunkt aus (!) als unsittlich bezeichnet wird.

---

34) Th. Frings, *Germania Romana* (Teuthonista, Zeitschr. f. dt. Dialektforsch. u. Sprachgesch., Beiheft 4), Halle 1932, S. 118.

35) Über die „Weiberfastnacht“ als Brauch germanischer Weiberbünde vgl. R. Wolfram in der Berliner Zeitschr. für Volkskunde 1933, Bd. IV, S. 140 f. Belege aus der Rheingegend, Brabant, Westfalen, Niedersachsen, Schlesien usf. bei A. Becker, Frauenrechtliches in Brauch und Sitte, Progr. Zweibrücken 1912/13.

Was uns durch mannigfaches Brauchtum wie durch Etymologien bekräftigt wird: daß nämlich der Fastnachtfeier ein vorchristliches Kultfest zugrunde liegt (dessen zeitliche Ausdehnung freilich, wie die der Fastnacht in vielen Gegenden, über Neujahr zurück gereicht haben mag), das bestätigen ethnologische Parallelen. Und dort, beim Brauchtum anderer Völker, werden wir vielleicht den Schlüssel zum Verständnis unserer Fastnachtspiele finden können.

ANTIKE UND ETHNOLOGISCHE PARALLELEN

Es liegt nahe, vor allem die griechische Komödie zum Vergleich heranzuziehen. Die Übereinstimmungen sind in der Tat überraschend. So unsicher Aristoteles im einzelnen über den Ursprung ist, als letzte Wurzel verweist er doch eindeutig auf Improvisationen bei phallischen Zeremonien, wie sie zu seiner Zeit noch in manchen Städten bestanden haben sollen. Mit Tanz und satirischen Gesängen zog eine Schar Maskierter, eben der *„Komos“*, von dem die Komödie den Namen hat, von Haus zu Haus, ganz wie unsere Fastnachtspieler. Auf *Hobbyhorses*, Pferdemasken, reitend zeigt solche Gestalten ein attisches Vasenbild von ca. 540—490 (Berlin). „Jambische“ Improvisationen meist obszöner Art, oft in der Form von Satiren gegen bestimmte Persönlichkeiten (Rügen!), gehören von Anfang an zu diesen Aufzügen und leben in den politischen und persönlichen Angriffen der „Alten Komödie“ fort.[36]) Stellen wir dazu noch, was ein Kenner wie Alfred Körte über den *Komos* und die komischen Schauspieler sagt: [37]) „Der trunkene Schwarm, von dem die Komödie ihren Namen hat, wählt wechselnde Vermummungen — nicht selten gerade in der älteren Zeit rein tierische, wie Vögel, Gallwespen, Frösche, Ziegen usw. —, die zu Dionysos in keiner unmittelbaren Beziehung stehen. Den festen Anschluß an den Gott, den wir bei dem Komödienchor vermissen, finden

---

36) Vgl. R. C. Flickinger, *The Greek Theater and its Drama,* Chicago 1918, S. 38 ff., und die dort verzeichnete Literatur; F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy* 1914; J. E. Harrison, Cornford, G. Murray: *Themis,* ² Cambridge 1927 etc.

37) Die griechische Komödie (Aus Natur und Geisteswelt 400), ² 1930, S. 4 ff.

wir nun aber bei den S c h a u s p i e l e r n der Komödie. Hier setzen archäologische Beobachtungen ein, die es uns erlauben, die früheste Entwicklung der attischen Komödie weit klarer zu erkennen, als das Aristoteles möglich war. Eine Anzahl Stellen bei Aristophanes, ein Vasenbild und vor allem eine Fülle von Tonfiguren lehren, daß die komischen Schauspieler Athens mit merkwürdiger Zähigkeit bis ins 4. Jahrhundert herab ein sehr burleskes, ja obszönes Kostüm bewahrten. Sie hatten dick ausgestopfte Bäuche und ebensolche Hinterteile, dazu einen stattlichen ledernen Phallus. Der dicke Bauch galt als so unermeßliches Erfordernis, daß der Schauspieler, auch wenn er als Frau auftrat, nicht auf ihn verzichten durfte, alle älteren Tonfiguren, die komische Schauspieler in Frauenrollen darstellen . . . zeigen den dicken Bauch . . . Ein so burleskes Kostüm konnte sich in den Tagen höchster Geisteskultur nur behaupten, wenn es durch religiöse Tradition gleichsam geheiligt war, die phallischen Dickbäuche müssen etwas mit dem Kult des Dionysos zu tun haben." Die Urbilder dieser komischen Schauspieler findet Körte in peloponnesischen Dämonengestalten, die den attischen Silenen entsprechen; sie haben noch in ihrer äußeren Erscheinung den Charakter alter Dionysosbegleiter bewahrt.

Weiter wollen wir uns in dieses höchst schwierige und umstrittene Gebiet nicht vorwagen. So verwandt die Entstehung der griechischen Komödie der des Fastnachtspiels auf den ersten Blick erscheint, für eine Deutung der kultischen Voraussetzungen liegt sie doch zu weit zurück und im Dunkel. Da es sich für uns um ein Phänomen von ziemlich allgemeiner Bedeutung handelt, wollen wir versuchen, von primitiveren, d. h. urtümlicheren Parallelen her einen Weg zum Verständnis zu finden. Es braucht wohl nicht betont zu werden, daß uns dabei irgendeine Gleichsetzung der Germanen mit sog. „primitiven Völkern" völlig fernliegt. Lediglich zur Aufklärung einer im wahren Sinne des Wortes primitiven Erscheinung mag uns die Methode der vergleichenden Ethnologie Dienste leisten.

Drei Beispiele seien herausgegriffen. Bei dem neumexikanischen Stamm der *Z u n i* gibt es eine uralte Vereinigung von Priestern, die *Koyeamashi*, die zwar Clowns (oder ihrer Masken wegen „Lehmköpfe") genannt werden, trotzdem aber als heilig gelten. Sie sind — wie unsere Männerbünde — Dämonen, Wachstumsgeister, aber auch: die Toten, die Vorfahren! Bei den

kultischen Feiern fällt ihnen eine ganz spezielle Rolle zu: an den Kulttänzen selbst (den *Korkokshi*-Tänzen) nehmen sie zwar nicht direkt teil, sie tanzen aber daneben her, mit obszönen Bewegungen und bestrebt, über alles, das sie sehen, meist obszöne Scherze zu machen. Nach dem Bericht von Fewkes *(Journal of Amer. Ethnol. and Archaeol.* I, 22 f.) sind diese Späße der „Lehmköpfe" „so ekelhaft, daß man unmöglich glauben kann, die vornehmen *Zuni* würden an dem Tanze teilnehmen. Kein Versuch wird von den Zuschauern, die am Schluß des Tanznachmittags die ganze Bevölkerung in ihrem besten Staat umfassen, gemacht oder auch nur erwogen, die unzüchtigen Gemeinheiten der Clowns zu mäßigen". Fewkes meint, die Rollen der *Koyeamashi* seien deshalb gewöhnlich von ärmeren Personen gespielt worden, wofür sie beschenkt wurden. Dem widerspricht allerdings ein anderer Bericht, nach dem die *Koyeamashi* jährlich aus der Priesterschaft der Nation gewählt wurden![38])

Das nun scheint mir eine analoge Situation zu sein, wie bei den Nürnberger Fastnachtspielen des 14. und 15. Jahrhunderts: Noch erregt der ursprünglich kultische Brauch nicht wirklich Anstoß — schon aber haben die Patrizier die obszönen Clownrollen zum größten Teil den unteren Klassen (den Handwerkern) überlassen.

Daß es sich bei den Späßen der *Koyeamashi* um sekundäre Zutaten handeln soll, halte ich für ganz ausgeschlossen! Es muß eine ursprüngliche Funktion im Rahmen des Kultfestes sein, die — das ist hier das Interessanteste — einem eigenen Bund, einer ursprünglich auserwählten „Priesterschaft" übertragen war! Und eben hier ist bei mehreren Stämmen der Schritt zum Theater vollzogen, zu kleinen improvisierten mimischen Schwänken![39])

---

[38]) K. Th. P r e u ß , Arch. f. Anthropologie, N. F. I, 1904, S. 173.

[39]) Anfänge mimischer Kunst im Anschluß an kultische Veranstaltungen zeigen sich z. B. auch bei den Irokesen. (Vgl. De Cost S m i t h , *Witchcraft and Demonism of the Modern Iroquois*, in *Journal of American Folklore* I, 1888, 187 ff.; P r e u ß , Arch. f. Anthrop. N. F. I, 1904, S. 171.) Dort hat sich bis in die Gegenwart der uralte Glaube an ein Geschlecht von übernatürlichen Wesen erhalten, die in Höhlen wohnen, Holzmasken tragen und Keulen mit sich führen (!). Im Januar treten sie in den Neujahrstänzen maskiert auf, um dem Volk gegen Hexen zu helfen und Krankheiten (die man allerdings auch ihnen selbst zuschreibt) zu heilen; sie verlangen Opfergaben, sind böse, wenn nicht mit ihnen getanzt wird, und werden allgemein hoch geehrt. Ihr Auftreten beim Fest hat durchaus dämonischen Charakter; ihre Kleidung besteht hauptsächlich aus Lumpen, und durch Ausstopfungen machen sie den Eindruck von ungeheuerlichen Mißgestalten. „Der Tanz", so wird weiter berichtet, „dauerte nur kurze Zeit, und als er vorüber war,

Als zweites Beispiel seien die sibirischen W o g u l e n angeführt, bei denen sich ein merkwürdiges, bodenständig entwickeltes „Drama“ findet, das als wichtiger Bestandteil (!) zum Bärenkult gehört. Männliche Masken (die — ganz wie die Masken unseres Brauchtums — behaupten, von fernher zu kommen, und die sich nicht zu erkennen geben) führen mitten im kultischen Fest vor der versammelten Gemeinde kleine Farcen auf, Pantomimen oder Sprech- und Singspiele, die in der Regel mit einem Tanz enden. Es sind Schwänke aus dem Leben der Wogulen, satirisch, karikaturistisch: selbst das Opferfest wird parodiert; und durchweg werden — improvisiert — Roheiten und Obszönitäten „naiv leidenschaftslos vorgebracht“, ohne daß die anwesenden Frauen und Kinder daran Anstoß nähmen.[40])

Das nun spricht m. E. dagegen, daß die „lachende Satire“ sekundär städtisch sein müsse. Wieder — wie bei den Indianern — scheint es sich um Clowns unter den Geistern zu handeln, die ihre ursprüngliche komische Funktion n e b e n den „ernsten“ Geistern des Kultdramas haben.

Und nun noch zu den Pyrenäen, zum interessanten Bergvolk der B a s k e n, deren seltsame *Cavalcades* (übrigens in Verbindung mit *Hobby-Horse-* und Bärenspiel) in die Fastnachtzeit fallen, ja aufs engste mit der Lichtmeßzeit verbunden erscheinen. Beachtenswert ist da, daß die maskierten Burschenscharen, eben die *Cavalcades,* sowohl zu Rügespielen ausziehen als auch — getrennt davon — zum C a r n e v a l f e s t, das insofern noch k u l t i s c h e Bindung zeigt, als eine Wiederholung des Aufzuges außerhalb der bestimmten Zeit als unmöglich gilt, und dessen h e i d n i s c h e n Charakter der Umstand beweist, daß beim Erscheinen der verwandten *Masquerades* das ganze Dorf feiert, der *Curé* aber den Ort für die Dauer des Festes verläßt.[41])

gingen die Darsteller nach ihrem Gefallen im Beratungshause umher, durch ihre Masken auf die Frauen stierend und den Kindern Schrecken einjagend. Gelegentlich rief der Leiter des Ganzen einen oder zwei von ihnen beiseite, gab ihnen etwas Tabak extra... und forderte sie auf, in besonderer Art zu tanzen, verschiedene Tiere nachzuahmen oder Lokomotiven, Schlittschuhläufer usw.“ Wenn es sich demnach hier um mimische Zugaben handelt, so mag dergleichen doch ursprünglich zum Kult gehört haben.

[40]) Arturi K a n n i s t o, Über die wogulische Schauspielkunst, Finnisch-ugrische Forschungen 6, 1906, S. 213—237.

[41]) Vgl. Violet A l f o r d, *The Basque Masquerade, Folk-Lore* XXXIX, 1928, S. 68 ff.; *The Springtime Bear in the Pyrenees, Folk-Lore* XLI, 1930, S. 266 ff.

Es ergibt sich also eine ursprüngliche Trennung der Funktionen als Sittenrichter und als Spieler des Fastnachtfestes. Ferner: die Dämonenschar scheidet sich deutlich in zwei Gruppen: *Les Rouges* oder *Les Beaux* auf der einen Seite, mit dem gekrönten Mann-pferd (dem besten Tänzer!) mit Braut und Gefolge, — *Les Noirs* auf der andern Seite, eine wilde Schar, der beim Fest die „komische“ Rolle zufällt, die kleine Farcen aufführen, mit auffallend ähnlichen Motiven wie die unserer Fastnachtspiele (Meister und komischer Diener, Arztspiel, obszöne Witze!). Auch da hat man in Unkenntnis der anderen Parallelen eine sekundäre Zutat vermutet. Die Häufung der gleichen Erscheinung zwingt uns aber, hier vielmehr ein U r g e s e t z p r i m i t i v e n K u l t b r a u c h e s zu erkennen, einen Urdualismus gewissermaßen, die noch in einem Rahmen vereinten Wurzeln von Tragödie und Komödie, wie wir annehmen dürfen!

DIE KULTISCHE FUNKTION DES FASTNACHTSPIELS

Ob sich die festgestellte eigenartige Teilung der dämonischen Kultspieler aus dem ambivalenten Charakter der (rächenden u n d segenbringenden) Totengeister ableiten läßt,[42]) bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist diese Erscheinung, die sich bei den verschiedensten Völkern nachweisen läßt, auch den Germanen nicht fremd. Fast überall im germanischen Brauchtum, wo urtümliche Formen bewahrt sind, lassen sich Reste davon erkennen. Wir erinnern nur an die alpenländischen Dämonenscharen, die Perchten (oder wie sie sonst heißen mögen), die in zwei Gruppen auftreten, als Schöne und als *„Schiache“* (Häßliche), wie bei den Basken *„Les Beaux“* und *„Les Noirs“*.

Es bedarf kaum eines Beweises, daß der Nürnberger „Schembart“-lauf (wohl aus *„schemen“* für Totenseele) [43]) im Grunde nichts anderes ist als eine Spätform des Perchtenlaufs. Wir wissen, daß er ursprünglich bei Nacht gelaufen wurde, als Geisterzug, mit Schlaggeräten und Säcken: der Aufzug der dämonischen Burschenschaften — spät erst ein Privileg der Patrizier (wie z. B. auch der patrizischen Zirkelbrüder in Lübeck). Aber diese Schembartläufer der Spätzeit — das sind meist nur mehr die

[42]) Vgl. K. M e u l i, Schw. Arch. f. Vk. 28, 1928, 31.

[43]) Schweiz. Id. 8, 770 ff.

schönen Perchten! Die „*Schiachen*" hat man (wie ähnlich bei den *Zuni)* vielfach den Handwerkern überlassen. Was davon blieb — so glauben wir jetzt behaupten zu können —, ist das Fastnachtspiel: die Schwänke der dämonischen Clowns, mit zunehmendem Schwinden der rituellen Grundlage literarisch ausgebaut; erweitert durch andere brauchtümliche Spiele, vor allem Rüge-, Hochzeits-, Initiationsspiele (was durch die Identität der — männerbündischen — Darsteller gegeben war) —, aber bis zum Ausgang des Mittelalters noch gebunden durch das ursprüngliche, kultisch bedingte Ethos: das Komisch-Satirische, das Phallische; bis endlich in der Reformationszeit erst in Nürnberg Hans Sachs, nach längerem Verbot des Brauches, den letzten Schritt der Emanzipation, der Rationalisierung vollzog, das Obszöne ins Moralisch-Didaktische wandelte und damit erst das rein literarische Nürnberger Fastnachtspiel schuf.

Der früher vermißte Zusammenhang zwischen Schembart und Fastnachtspiel wäre damit gefunden. Es hat sich übrigens auch ein direktes, sehr aufschlußreiches Zeugnis dafür erhalten; in einem Nürnberger Protokoll vom 28. Februar 1497 (Hampe Nr. 20) lesen wir: „*Es ist bei einem erbern rat erteilt, Wolf Keczel und den Oßwalt, der geselschaft von Rafenspurg diener, ir iden ein monat uf ein versperten turn zu straffen, . . . darumb das sie Hansen Zamasser mit einem faßnachtspil als ein narren gehont haben*"; ein Rügespiel also! Gleich im folgenden Jahr aber wurde derselbe Wolf Keczel einer der Hauptmänner der Schembartgesellschaft, ein Amt, für das er sich vermutlich durch sein Spiel als besonders berufen erwiesen hat.[44])

Es wird nun auch nicht mehr so „auffällig" erscheinen (wie Hampe, Entwicklung S. 16), daß uns hier (und noch einmal nach einem Ratsprotokoll vom Jahre 1487) ausnahmsweise doch auch die „Ehrbarn" als Fastnachtspieler entgegentreten, war doch diese Funktion dem bündischen Brauchtum nach eine durchaus „ehrenwerte"; in Lübeck ist sie bis ins 16. Jahrhundert von den Patriziern gepflegt worden.

Der Ursprung des Fastnachtspiels, so können wir das Ergebnis unserer Untersuchung zusammenfassen, liegt in den Schwänken, die eine phallische Dämonenschar — bei den Germanen wie bei anderen Völkern — im Rahmen der kultischen Vorfrühlingsfeste (das englische „*springmaking*" trifft wohl den Kern) aufzuführen hatte.[45]) Die mimischen Anfänge liegen im Kultischen und sind nicht erst ein Produkt städtisch-rationalistischer Geisteshaltung.

Die neuen Perspektiven, die sich daraus ergeben, sind noch kaum zu überblicken. Nur das sei schon angedeutet: Haben zwar Kirche und Christentum im Mittelalter die heidnisch-germanischen Traditionen weder restlos amalgamieren noch vernichten können, so ist es ihnen mit der Zeit doch gelungen, den kultischen Rahmen zu sprengen. Demgegenüber erscheint der Akt der Bekehrung im Frühmittelalter als äußerlich. „Jene Leute glaubten einen neuen Dämonengott anerkennen, im übrigen aber weiterleben zu können wie bisher." [46]) Die Ursache des sittlichen Verfalls in der fränkischen Merowinger- und isländischen Sturlungenzeit wird man allerdings weniger auf religiösem als auf kulturellem und gesellschaftlichem Gebiete suchen müssen.[47]) Die entscheidende Wandlung der Sittlichkeit, vom Gemeinschaftsethos zur unmittelbaren Verantwortlichkeit des einzelnen vor einem transzendenten Gott, vollzog sich m. E. erst später, und zwar zuletzt in den breiten Volksschichten. Die daraus fol-

[44]) Oswald Krell, Vertreter der Ravensburger Handelsgesellschaft in Nürnberg, wird 1503 als Schembartläufer genannt.

[45]) Daß Phallisches auch bei den germanischen Völkern von altersher eine Rolle spielte (wie im Volksbrauch noch heute!), ist eine Tatsache, die m. E. nicht als mit der ursprünglichen germanischen Art unvereinbar und folglich als Ergebnis fremden, mediterranen Einflusses angesehen werden darf. „Der Phallusdienst", sagt Grimm (Deutsche Mythologie I, 176), „wie er unter vielen Völkern des Altertums verbreitet war, muß aus einer schuldlosen Verehrung des zeugenden Prinzips hergeleitet werden, die eine spätere, ihrer Sünde bewußte Zeit ängstlich mied." Wenn auch die isländische Geschichte vom Völsi als tendenziöse „christliche Travestie" (Grönbech) aufgefaßt werden könnte (desgleichen ein Bericht des *Saxo Grammaticus*), so bleiben doch noch genug andere Zeugnisse für die älteste Zeit; vgl. F. R. Schröder, Germanentum und Hellenismus, Heidelberg 1924, S. 39 ff.; Ernst Alfred Philippson, Germanisches Heidentum bei den Angelsachsen (Kölner anglist. Arb. 4), Leipzig 1929, S. 128 ff., 133 f.; A. Heusler, Zeitschr. d. Ver. f. Vk. 13, 1903, 24 ff.; vor allem lassen die von Professor Almgren überzeugend gedeuteten skandinavischen Steinzeichnungen aus der Bronzezeit (Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden, Frankfurt a. M. 1934) kaum mehr einen Zweifel an dem hohen Alter phallischer Kulte im germanischen Norden. Damit fällt wohl auch die Veranlassung fort, für derartige Bräuche auf germanischem Boden eine vorgermanische Urbevölkerung verantwortlich zu machen.

[46]) Helmut de Boor, Germanische und christliche Religiosität, Mitteilungen der schles. Gesellschaft für Volkskunde XXXIII, 1933, S. 43.

[47]) Vgl. W. Baetke, Art und Glaube der Germanen, Hamburg 1934, S. 58.

gende zunehmende Diskrepanz zwischen den alten sozial-kultischen Lebensformen und dem neuen Individual-Ethos führte dann zur Auflösung der ersteren. Und nicht zuletzt eine F o l g e dieses Vorgangs möchte ich in der „Verrohung" des ausgehenden Mittelalters erblicken. Dann aber könnte man den Satz: das Fastnachtspiel sei ein Produkt der spätmittelalterlichen (vor allem städtischen) Verfallszeit, mit gewisser Berechtigung auch umkehren und sagen: Die spätmittelalterliche Verfallszeit ist ein Ergebnis des Christianisierungs- und Rationalisierungsprozesses, der die alten kultischen Bindungen des Heidentums löste und so eine Durchdringung des Lebens mit jenen primitiven Kräften herbeiführte, die im rituellen Brauchtum streng abgegrenzt gewesen waren.[48]) Das erzwang eine Reformation, die nun erst — und auch nur auf städtischem Gebiete zunächst — eine endgültige Liquidation des „Heidentums" erreichte, als dessen Vertreter man bezeichnenderweise den mittelalterlichen Papismus bekämpfte.

[48]) Das „Dörperliche" in Literatur und Bildkunst des ausgehenden Mittelalters (Neidhartschwänke, Metzenhochzeit, Wittenweilers „Ring", Pieter Bruegels „volkskundliche" Bilder usw.) wird man unter diesem Gesichtspunkt neu betrachten müssen.

II. MIMUS UND DRAMA

Wir glauben ein Urgesetz urtümlichen Kultbrauchs darin erkennen zu dürfen, daß neben der eigentlichen Kult h a n d l u n g mimische Schwänke ausgeführt werden, die ursprünglich, wie es scheint, in der Hand eigener Kultspieler liegen und jedenfalls eine bestimmte, im Rahmen des Festes notwendige kultische Funktion haben. Suchen wir diese Funktion näher zu bestimmen, so zeigt es sich, daß mit „Komik" (in unserem Sinne des Wortes) die Rolle dieser „Clowns" oder „Narren" unter den dämonischen Schauspielern nicht ausgeschöpft werden kann. Ich möchte das Komische dabei allerdings auch nicht für sekundär halten.[49]) Wir wissen von der magischen Kraft des Lachens, von seiner reinigenden und fruchtbarkeitspendenden Kraft (z. B. bei den römischen Lupercalien im Februar; auf das „Osterlachen" kommen wir noch zu sprechen); von den graubündnerischen „*Stopfern*" hören wir, daß sie ihre „*thorechten abentheur*" trieben, „*daß ihnen das Korn destobas gerathen sölle*" (Meuli, „Masken" § 25); ein apotropäisches Element (Geisterabwehr) mag von Anfang an dazugehört haben.[50])

Eng verbunden mit dem Komischen ist das Phallische, und hier ist der vegetationsmagische Sinn ganz deutlich. Nach einem „*Licentia Fescennia*" genannten antiken Hochzeitsbrauch wurde (wie *Chrysostomus, Epist. I ad Corinth. Homil.* 12, 5, PG. 61, 103 schildert) das Brautpaar nachts von Männern unter Fackelzug und Flötenspiel auf den Markt geführt und dort mit Schimpf-

[49]) L. W e i s e r meint (im Anschluß an W u n d t, Völkerpsychologie), die Bedeutungsentwicklung von Zauberhandlung zu Scherz sei eine allgemeine und erkläre sich „aus dem Übertreiben der Kulthandlung" (Jul 1923, S. 9). Auch M e u l i (Hwb. d. dt. Abergl., „Masken") spricht von einem „Entwicklungsgang der heischenden Seelenmasken zur komischen Person und ihrem Verfall zum Bettler", der sich aus dem Zusammenhang von Justizmaske, Schauspielmaske, komischer Person und Kinderschreck ergebe, obgleich er zugibt, daß eigentlich die Seelenmaske „dies alles von Anfang an" ist.

[50]) So meint Kurt M e s c h k e, Schwerttanz und Schwerttanzspiel, Berlin 1931, S. 172, das komische Spiel weise „mit seinen Anfängen in die Zeit eines primitiven Kultus zurück als Versuche der Abwehr feindlicher Mächte, dadurch, daß man diese lächerlich machte und verhöhnte und so die kultische Gemeinde der Zuschauer von der dämonischen Furcht, dem Grauen befreite" (?).

reden und unzüchtigen Gesängen überschüttet.[51]) Sollte nicht auch in unserem Charivari neben burschenschaftlicher Rüge ein ähnlicher magischer Zweck liegen? Beim indischen Roßopfer, dem *Açvamedha*, das Verwandtschaft mit nordischen Kultbräuchen zeigt,[52]) wechseln während des Kultaktes der Königin mit dem Pferdephallus die Priester mit den Mädchen und Frauen des königlichen Gefolges unzüchtige Scherzreden. Adam von Bremen berichtet, daß die Pferdeopfer in Uppsala begleitet wurden durch „*neniae multiplices et inhonestae ideoque melius reticendae*“ (4, 24). Das Fortleben ähnlicher Sitten in unserem Brauchtum ließe sich an zahlreichen Beispielen (Hochzeitsbräuchen u. a. m.) beweisen. Hierher gehört endlich der Brauch des Scheltgesprächs, der bei den Germanen uralt ist [53]) und im Volk bis heute besteht.[54])

Überdies aber finden wir einfach realistische Szenen. Und das scheint mir bei der Spieltätigkeit der „Clowns“ das Entscheidende: sie ahmen das Leben nach, und diese Mimesis an sich hat kultische Bedeutsamkeit. Hier ist Komik nur, soweit Nachahmung als solche komisch wirkt.

Um zum letzten Sinn dieser kultischen Mimesis vorzudringen, ist es m. E. notwendig, den Gegensatz zur Kulthandlung selbst, die der „Mimus“ (so wollen wir die „Clowns“ nun nennen) bloß begleitet, scharf zu erkennen. Man mißversteht das Wesen der heiligen Handlung von Grund auf, wenn man dabei an Nachahmung denkt.[55]) „Solche Riten“, sagt Höfler (K. G. I, 286),

---

[51]) Vgl. J. Quasten, Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, Münster 1930, S. 182 f.

[52]) Vgl. K. F. Johansson, Über die altindische Göttin Dhisána und Verwandtes, Uppsala 1917, S. 108 ff.

[53]) Vgl. O. Höfler, K. G. I, 176 ff.

[54]) Über Rätselkämpfe und Streitgespräche s. Meschke 78; Georg Garber, Alte Gebräuche bei der Flachsernte in Kärnten und ihr religionsgeschichtlicher Hintergrund, Zeitschr. f. österr. Volksk. 17, 1911, S. 148 ff., 185 ff.: Wortwechsel zwischen Schimmelreiter und Brechelbrautmutter; B. S. Phillpotts, *The elder Edda and ancient Scandin. drama*, Cambridge 1920, S. 156 ff.

[55]) Alfred Baeumler hat in seiner ausgezeichneten Bachofen-Einleitung (Der Mythus von Orient und Occident, ed. Schroeter, München 1926) richtig betont, daß die Tragödie „ein vor dem Altar des Dionysos sich ereignender Vorgang, eine heilige Handlung, die sich auf dem Boden der Wirklichkeit vollzieht“, ist (S. LXIX) und daß alles davon abhängt, „jeden Gedanken an eine Nachahmung lebender Menschen von dem Urphänomen der tragischen Kunst fernzuhalten. Das Drama ist nun und nimmer aus einem kopierenden Nachmachen und Nachsprechen entstanden; seine wahren Wurzeln liegen

„wollen nicht ‚darlegen‘, sondern wirken“; keinesfalls dürfen sie allegorisch gedeutet werden. Die Darsteller des Kultdramas verkörpern Mächte, sie ahmen sie nicht bloß nach; sie spielen nicht bloß, sondern sie handeln! Hier fehlt also ursprünglich jede Mimesis; Symbolisch-Metaphysisches vollzieht sich, nicht Nachschöpfung, sondern Schöpfung selbst. Das ist das Wesen des sog. „Jahresdramas“, das den Lauf der Natur schöpferisch mitbestimmt, wie das Stammesdrama das Geschick des Stammes.[56]) Und hier liegt, wie ich glaube, die eigentliche Wurzel des Dramas, das also vom Mimus ursprünglich völlig getrennt ist.[57]) Denn beim Mimus ist, wie wir zeigten, wesentlich, daß seine Darsteller (wenngleich auch sie ursprünglich Dämonen sind) Physisches nachahmen (nicht Metaphysisches gestalten).

Den Sinn solcher Mimesis (neben der metaphysischen Kulthandlung) hat m. E. Kolbenheyer unübertrefflich umschrieben, wenn er nach biologischen Wurzeln zwei Arten theatralischer Kunst unterscheidet: „Das Drama hoher Geistigkeit und erlesener, gültiger Form, dessen Inhalte einer metaphysischen Ordnung der Menschenwelt zugewandt sind, und das Drama der lebendigsten Charakteristik und gelegentlich-realistischen Form, das seine Inhalte in der praktischen Einordnung der Einzelexistenz bis in die trivialsten Lebenslagen des Alltages mit allen Wirrnissen und Wohltaten findet.“ [58]) Das letztere ist der Mimus (den vom Drama im strengen Sinne zu unterscheiden man verlernt hat), und seine biologische Funktion von heute wird im Grunde der ursprünglichen kultischen Funktion entsprechen.

Haben wir für den Mimus eine Kontinuität vom germanischen Altertum zum christlichen Mittelalter feststellen können, so stehen wir nun vor der Frage, ob nicht auch eine Weiterentwicklung des germanischen Kultdramas stattgefunden hat. Daß Reste im Volksbrauchtum oder auch nach völliger kultischer Entleerung im Mimus bestehen blieben,[59]) ist bekannt, doch kann

---

in ganz anderen Bereichen der Seele als da, wo Nachahmungs- und Spieltrieb herrschen“ (S. LXXVI). — Über „heilige Handlungen“ vgl. Höfler, K. G. I, 6 f.

[56]) Vgl. Grönbechs Interpretation des germanischen Ritualdramas; siehe unten S. 194.

[57]) Vgl. dazu meine Schrift „Unser Kampf um ein deutsches Nationaltheater“, Berlin 1935, bes. S. 22 ff., 27 f.

[58]) „Die Dritte Bühne“ in „Neuland, Zwei Abhandlungen“, München 1935, S. 106.

[59]) Siehe oben S. 13.

da von einer „Entwicklung“ nicht die Rede sein. Das (religiöse) Drama des Mittelalters wird aber auf rein christlich-kirchlichen Ursprung zurückgeführt. Ist also die germanische Kontinuität hier durch das Christentum unterbrochen worden? Dieser Frage, die für die Beurteilung unserer gesamten dramatischen Kunst von entscheidender Bedeutung ist, soll unsere weitere Untersuchung gelten.

ZWEITER TEIL

DAS DRAMA

URSPRUNGSTHEORIEN.

Selten wird eine Hypothese so unbestrittene Geltung besitzen, wie die vom kirchlichen Ursprung des religiösen Dramas im Mittelalter. Seit vor gerade hundert Jahren Charles Magnin der *Faculté des Lettres* zu Paris seine These vorgetragen hat,[1]) ist über dieses Thema eine umfangreiche Literatur entstanden, die fast durchweg bemüht ist, ein lückenloses Entwicklungschema von den „primitivsten liturgischen Keimen" bis zu den vollendetsten Mysterienspielen zu konstruieren, und die in einem (1300 Seiten starken) Riesenwerk über das Drama der mittelalterlichen Kirche gipfelt, das der amerikanische Forscher Karl Young als Frucht jahrzehntelanger Arbeit 1933 herausgegeben hat.[2]) Gewissenhaft sind hier alle erreichbaren liturgischen oder halbliturgischen Texte des christlichen Mittelalters zusammengetragen, die irgendwie „dramatische Ansätze" erkennen lassen — eine Arbeit, die nur aus der festen Überzeugung zu verstehen ist, daß die geistlichen Spiele des Mittelalters „aus der Liturgie, aus liturgischem Wort und liturgischer Handlung" erwachsen sind.[3]) Da man überdies (wie schon erwähnt) bisher geneigt war, dem geistlichen Schauspiel auch auf dem Gebiet der Komik die Priorität vor dem „weltlichen" Drama zuzusprechen, so konnte man allerdings den letzten Ursprung des abendländischen Dramas überhaupt in der christlichen Liturgie suchen.[4]) Denn nicht ohne gewisse Berechtigung

---

[1]) *Journal général de l'Instruction publique*, 1834—36; vgl. dazu Notizen im *Journal des Savants* 1846 f. und desselben Vf. Werk „*Les Origines du Théâtre moderne, ou Histoire du Génie dramatique depuis le Ier jusqu'au XVIe Siècle*" (1838), das aber nicht über eine umfangreiche Einleitung „*sur les Origines du Théâtre antique*" hinausgediehen ist.

[2]) *The Drama of the Medieval Church*, 2 Bde., Oxford. Vgl. ebd. das Literaturverzeichnis (II, 344 ff.), sowie die Bibliographie von Maximilian J. Rudwin, *A historical and bibliographical Survey of the German Religious Drama, University of Pittsbourgh Studies in Language and Literature*, Pittsbourgh 1925.

[3]) So formuliert J. Schwietering die heute herrschende Meinung in „Die deutsche Dichtung des Mittelalters" (Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft), Potsdam 1932, S. 36.

[4]) Vgl. H. Brinkmann, der z. B. auch die Revueform des Fastnachtspiels auf das Prophetenspiel zurückführen will (GRM. XVIII, 1930, 18).

hat Karl Voßler in seinen Hamburger Vorträgen über „Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen" sowohl Geist als Formen des neuzeitlichen Dramas, sogar des Singspiels und der Oper, aus den mittelalterlichen Bühnendichtungen abgeleitet, und Max Manitius[5]) erklärt, aus den dramatischen Gestaltungen des Lebens Christi seien „die unwandelbar großen Dramen eines Shakespeare sowie die modernen Trauer- und Lustspiele geistig herausgewachsen, nicht aus dem antiken Drama und aus dessen Nachahmungen während der Renaissancezeit".

Daß hier älteren Darstellungen gegenüber die Behauptung antiker und antikisierender Einflüsse eingeschränkt wird, bedeutet gewiß einen Fortschritt. Nach den Ergebnissen unserer Untersuchung über den Ursprung des Fastnachtspiels müssen wir uns aber fragen, ob die heute vorherrschende, völlig einseitige Betonung der christlich-kirchlichen Elemente tatsächlich zu einer richtigen Vorstellung von den Anfängen und damit vom Wesen des neueren Dramas führt. Gewiß wird niemand den bedeutenden Anteil von Christentum und Kirche an der Entwicklung des mittelalterlichen Dramas bestreiten können. Das ist zur Genüge untersucht und bewiesen durch die Arbeiten der Hoffmann von Fallersleben (1830 ff.), Mone (1846), Du Méril (1849), Marius Sepet (1867), Wilken (1872), Petit de Julleville (1880 ff.), Milchsack (1880), Lange (1887), Wackernell (1887 ff.), Wirth (1889), Froning (1891), Creizenach (1893 ff.), Chambers (1903), G. Cohen, Young (1909 ff.), Brooks, Craig (1913), Kretzmann (1916), Stammler, Schwietering (1925), H. Brinkmann (1929) u. a. m. Worauf es ankommt, ist, ob hier der letzte Ursprung gefunden ist oder nur sekundärer Einfluß, ob wirklich die entscheidenden Kräfte der weiteren Entwicklung aus christlich-liturgischen Keimen stammen, oder ob nicht doch, wie nach unserer Ableitung des Fastnachtspiels zu erwarten wäre, auch hier die Wurzeln im vorchristlichen Brauchtum liegen.

Dieser Gedanke ist ja nicht so neu und fernliegend, als es der jüngsten Fachliteratur nach scheinen könnte. Schon Jakob Grimm hat gegen Hoffmann von Fallersleben die Ansicht vertreten, der Anstoß zum kirchlichen Drama sei von volkstümlichen Festen und Bräuchen dramatischen oder semidramati-

[5]) Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Handbuch der Altertumswissenschaft IX. Abt., I. Teil, 3. Bd., München 1931, S. 1044 f.

schen Charakters gekommen, der wahre Ursprung des deutschen Dramas müsse in den germanischen Opferversammlungen, Maifesten und Sommer- und Winterspielen gesucht werden.[6]) Ihm ist Gustav Freytag in seiner Dissertation *De Initiis Scenicae Poesis apud Germanos* (Berlin 1838) gefolgt. J. J. Hanuš[7]) nahm zumindest als grundlegende Tendenz die Bekämpfung heidnischer Spiele an. Ebenso sah Goedecke[8]) im geistlichen Drama ein Mittel der Kirche, das Volk seinen Jul- und Ostersitten zu entfremden, also ein bewußtes Gegenstück zu den „weltlichen" Spielen. Ähnlich beantwortet T. F. Ordish in einem Aufsatz über *„English Folkdrama" (Folk-Lore* II, 1891, 317) die Frage, warum die Kirche eigentlich dramatische Aufführungen veranstaltete. Etwas weiter geht K. Pearson,[9]) wenn er meint, der liturgische Ursprung stehe zwar fest, trotzdem müßten wir für die Einführung eines solchen dramatischen Rituals in den Gottesdienst einen Grund suchen. Nach einem Hinweis auf den Ursprung der Tragödie und der Komödie aus rituellen Tänzen stellt er fest, das germanische Heidentum hätte zwar bei der Einführung des Christentums aus seinen religiösen Festen nichts dem griechischen Drama Entsprechendes entwickelt gehabt, doch habe es eine Reihe von chorischen und symbolischen Spielen besessen, die das Volk dann mit seiner neuen Religion zu verbinden suchte, und zwar „aus dem einfachen Grund, weil es noch auf jener Kulturstufe stand, wo Religion und semidramatische Darstellung eng verbunden sind"; zweifellos hätten die Germanen in den neuen Kirchen zunächst gelegene Treffpunkte für Tanz, Fest und dramatisches Spiel erblickt. Obgleich nun Pearson interessantes Material beibringt, das u. a. die Übernahme heidnischer Bräuche durch die Kirche belegt, gelingt es ihm doch ebensowenig wie Grimm, direkte Zusammenhänge des geistlichen Dramas mit heidnischem Brauchtum nachzuweisen und so Milchsacks Einwände[10]) wirklich zu entkräften. Nur den dramatischen Ausbau des christlichen Rituals sucht er als Maßnahme gegen heidnisch-dramatische Bräuche zu erklären: groß-

[6]) Göttinger Gel. Anz. 56, 7. April 1838; Deutsche Mythologie I, 1854 ([4] S. 657); Kl. Schr. V, 281.

[7]) Die lateinisch-böhmischen Osterspiele des 14. u. 15. Jh., Prag 1863.

[8]) Grundriß [2] 1884, I, 31, 199.

[9]) *The Chances of Death and other Studies in Evolution* 1897, II, 280 ff.

[10]) Die Oster- und Passionsspiele, Wolfenbüttel 1880, S. 10 etc.

artige szenische Effekte hätten den heidnischen Spielen entgegenwirken sollen; das Volk aber habe vom kirchlichen Ritual Besitz ergriffen und Tanz, Feier und Humor hinzugefügt, die das Passionsspiel charakterisieren.

Mit der Feststellung später eingedrungener volkstümlicher Elemente ist aber nicht viel getan. Sekundäre Einflüsse von dieser Seite sind wohl unbestritten. F. M. Tisdel hat in einem Aufsatz über „*The Influence of Popular Customs on the Mystery Plays*“ [11]) zahlreiche Belege dafür zusammengetragen. Er ging damit immerhin über E. K. Chambers hinaus, der Grimms Ansicht schroff ablehnte und trotz weitgehender Berücksichtigung der dramatischen Volksbräuche zu dem Ergebnis kam, das moderne Drama sei in ziemlich klarer Entwicklungslinie aus dreifacher Wurzel entstanden: aus kirchlicher Liturgie, aus Farce und Mimus und aus klassischen Erneuerungen des Humanismus; das Volksdrama habe zu dem mächtigen Strom nur das dünnste Bächlein beigesteuert.[12])

Die bei aller Materialkenntnis doch höchst einseitige, heute längst überholte Vorstellung, die Chambers von den Volksspielen hat — er übersieht neben dem „*play*“ als Erzeugnis des Spieltriebs das Dramatische des heidnischen Kultes und Brauchtums, betrachtet daher die *ludi* des Volkes als „*sheer play*“ und hält die evtl. magische Bedeutung für sekundäre Interpretation (vgl. I, 147, 148 usw.) —, läßt diese Behauptung nicht verwunderlich erscheinen. Im übrigen hat Chambers doch das Verdienst, in seiner Darstellung dem Volksdrama (im weitesten Sinne des Wortes) einen breiten, ja den breitesten Raum eingeräumt zu haben, während wir Ähnliches in Creizenachs Geschichte des neueren Dramas, dem deutschen Standardwerk, stark vermissen; mit der Feststellung, daß auch Chambers „weit davon entfernt ist, die Bedeutung dieser Gebräuche für die Geschichte des Dramas zu überschätzen“ (I ^{2}, 1911, S. 393, Anm. 1), entzog sich Creizenach, wie mir scheint, allzu willig der Verpflichtung, die neue Auflage nach dieser Seite zu ergänzen. Was den Ursprung des liturgischen Dramas betrifft, so bestreitet Chambers nicht die Wahrscheinlichkeit, daß mit dem Ausbau eines kirchlichen Dramas die Hoffnung verbunden war „*of*

[11]) *The Journal of English and Germanic Philology* V, 1903/05, S. 323 bis 340.
[12]) *The Mediaeval Stage*, Oxford 1903, I, 182; vgl. dagegen schon Rudwin, *Origin* 53.

affording a counter-attraction to the spring and winter ludi of hard-dying paganism“ (II, 98). Maßgebend war aber in seinen Augen doch nur der allgemeine mittelalterliche Drang zum Dramatischen.

Während sich die literaturgeschichtliche Forschung in dieser Frage weiterhin mehr und mehr nach der liturgischen Seite spezialisierte und gleichzeitig vom Gebiet der Volks- und Altertumskunde entfernte, blieb es „*Outsidern*“ wie Ethnologen, Religionsforschern oder klassischen Philologen vorbehalten, immer wieder auf die Wahrscheinlichkeit eines ursprünglichen Zusammenhangs mit heidnischen Kultspielen hinzuweisen. So machte C. R. Baskervill in einer Studie über „*Dramatic Aspects of Medieval Folk Festivals in England*“ [13]) auf die Ähnlichkeit zwischen dem Ritual christlich-kirchlicher Feste und heidnischen Riten aufmerksam. Und Martin P:n Nilsson sprach die Vermutung aus, daß mit dem Eindringen germanischer Tänze in die christlichen Kirchen ein wichtiger Faktor gegeben sei, mit dem man bei der Erklärung mimischer und dramatischer Elemente im christlichen Kult des Mittelalters, da sich die Kirche dem Volksgeschmack anpaßte, rechnen müßte.[14])

Weit über alle Hypothesen, die den Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Dramas mit dem Fortleben heidnischer Traditionen in Zusammenhang brachten, hinaus ging dann B. S. Phillpotts (*The Elder Edda and Ancient Scandinavian Drama*, Cambridge 1920). Indem sie durch eine kühne, nicht ganz überzeugende Hypothese die Existenz eines ziemlich fortgeschrittenen germanischen Kultdramas zu erweisen sucht, schafft sie sich die Grundlage für eine völlig neue Betrachtung unseres Problems, das sie am Ende ihrer Untersuchung kurz anschneidet. Der als ungenügend zurückgewiesenen Ableitung des geistlichen Dramas aus der Tendenz zur Verdrängung heidnischer Spiele wird die Frage entgegengestellt: ob nicht der wahre Grund für die Aufnahme des Dramas in die Liturgie die Tatsache gewesen sei, daß für die Masse der Bekehrten unter den germanischen Völkern Religion so eng mit dramatischen Spielen verbunden war, daß der germanische Priester auch in der christlichen Liturgie ein Drama suchte und es einführte, wo er konnte, einem überwältigenden Bedürfnis entsprechend, das

[13]) *Studies in Philology*, Univ. of North Carolina, XVII, 1920, S. 19—87.
[14]) *Arets folkliga fester*, Stockholm 1915, S. 264.

er wahrscheinlich selbst in gewissem Maße teilte.[15]). Die These, „daß Kirchendrama und Volksdrama nur die zwei Ströme sind, in die sich das alte germanische Ritual-Drama beim Zusammenstoß mit der mittelalterlichen Kirche teilte", hat a priori viel für sich, doch fehlt Phillpotts zur Beweisführung eine genauere Kenntnis des mittelalterlichen Dramas. Sie mag aber wohl richtig gefühlt haben, daß die Frage nach dem Ursprung des mittelalterlichen Dramas nicht nur als Konsequenz zu ihrer Hypothese eines Eddischen Dramas gehört, sondern auch als Bestätigung. Wenn sie schließt: „*The religious origin of the heathen drama will scarcely be questioned. But the heathen origin of the ecclesiastical drama practically follows from that premise*", so wird die Logik dieses Satzes dem Ethnologen und Anthropologen gewiß verständlich sein. Aber man könnte den Satz auch umkehren, und dann würde der heidnische Ursprung des kirchlichen Dramas Prämisse. Macht man sich dies klar, so wird man die Bedeutung unserer Frage auch für die Altertumskunde erkennen. Durch die Theorie vom rein liturgischen Ursprung des mittelalterlichen Dramas wird die Erforschung des vorchristlichen germanischen (Kult-)Dramas ähnlich gehemmt, wie etwa durch die Behauptung eines christlichen (wenn nicht römischen) Ursprungs unseres Brauchtums die Erforschung von Kultur und Glauben der Germanen.

Auch wenn wir von Phillpotts' Hypothese, die für unsere Untersuchung doch nicht direkt verwertbar ist, absehen, kann nach dem heutigen Stand der Forschung die Existenz eines vorchristlich-germanischen Dramas (im weiteren Sinne des Wortes) nicht bezweifelt werden. Schon die einfachste Überlegung müßte

[15]) A. a. O. S. 208 f. — Es verdient Beachtung, wie hier der Priester als Vertreter der Kirche psychologisch gesehen und auch als Glied seines Volkes betrachtet wird. Dazu vergleiche man folgende Blüte abstrakten Denkens: In einer Greifswalder Dissertation von H. Beisker (Wandlungen der bühnenmäßigen Wirkungsmittel entwicklungsmäßig dargestellt an der Epoche des geistlichen Theaters, Greifswald 1931) wird der Ursprung des ma. Dramas aus dem „dramatischen Gefühl" der katholischen Kirche (!) so begründet (S. 37): „Jene Geistlichen, die später so auffallend gute Regisseure wurden, hatten eine jahrhundertelange Tradition im Blute [!], dramatisch-theatralische Empfindung; Sinn für die tiefere Symbolik der Stellung und Bewegung von Einzelperson und Gruppe war ihnen angeboren [!!]." Nur die ungeschickte Formulierung läßt uns hier einen Gedankengang sofort als Unsinn erkennen, den wir in anderer Form leicht kritiklos passieren lassen. Einem abstrakten, diesmal literarischen Begriff werden biologische Funktionen unterschoben, die nur Volk und Rasse zukommen. Volks- und rassenmäßige Bindungen aber — das ist das Sonderbare (und Bezeichnende) dabei — werden prinzipiell übersehen!

es verbieten, dem alten Kulturvolk der Germanen etwas abzusprechen, das kaum einem der sogenannten „primitiven" und vergleichsweise ganz unschöpferischen Völker fehlt. Zudem weisen, wie wir zeigen wollen, die Quellen trotz der einseitig kirchlichen Überlieferung ziemlich zwingend darauf hin, und das Brauchtum bestätigt es.

Daraus ergibt sich aber doch wohl, daß von vornherein ein völlig unabhängiger Ursprung des christlichen religiösen Dramas wenig wahrscheinlich ist, um so weniger, als die Christianisierung der germanischen Völker bis ins hohe Mittelalter hinauf auf stärkste Widerstände stieß und zum Großteil überhaupt nur mittels einer weitherzigen Amalgamierungstaktik von seiten der Kirche durchgeführt werden konnte.

Trotzdem hat sich die Forschung der „überzeugenden Kraft der Theorie vom liturgischen Ursprung" ziemlich allgemein und kritiklos gebeugt. So auch Friedrich von der Leyen in seinen „Studien zum Ursprung und zum Leben der Dichtung".[15a]) Ein Vergleich des griechischen und des indischen Dramas läßt ihn überall „im heiteren und ernsten Spiel, in Entstehung und Entwicklung eine überraschende Verwandtschaft" erkennen, so daß ihm die Annahme gerechtfertigt erscheint, „daß Kulte und Tänze und die starke und übermütige Lebensfreude der Indogermanen der Boden waren, aus dem das Drama der einzelnen indogermanischen Völker aufwuchs". Bei den Germanen findet er dieselben Ansätze des Dramas wie bei den Griechen und Indern: „orgiastische Feiern, kultische Komödien, das tragische Heldenlied und das Beisammen von Tanz, Musik, Gesang, Gespräch". Aber trotz dieser „neuen Bestätigung für unsere These, daß Komödie und Tragödie der indogermanischen Völker in der indogermanischen Vorzeit anfingen", verzichtet er zugunsten der Lehre vom kirchlichen Ursprung des mittelalterlichen Dramas auf jeden Versuch, auch bei den Germanen eine Spielkontinuität zu finden. Mit der Behauptung, bei den Germanen habe die Entwicklung vom Drama weggetrieben, setzt er sich über das Problematische dieses „Ausnahmsfalles" hinweg.

Überblickt man die ganze Literatur, so muß man feststellen, daß eine ernsthafte Untersuchung der Frage einer möglichen germanischen Spielkontinuität überhaupt noch nicht angestellt wurde. Die Vertreter der Theorie vom liturgischen Ursprung

[15a]) Volkstum und Dichtung, Jena 1933, S. 153 ff.

ziehen in der Regel eine solche Möglichkeit überhaupt nicht in Erwägung. Das gilt in besonderem Maße für die deutsche Forschung der letzten Jahrzehnte. Auch Karl Young betrachtet von Anfang an das liturgische Drama völlig isoliert. Um so bemerkenswerter erscheint seine überaus vorsichtige Ausdrucksweise in seinem Buch „*The Drama of the Medieval Church*". Als Ziel seiner Arbeit bezeichnet er bloß die Sammlung der dramatischen Kompositionen, die von der christlichen Kirche in Westeuropa als ein Teil des öffentlichen Gottesdienstes verwendet wurden und die „allgemein als die Ursprünge des modernen Dramas betrachtet werden".[16]) In der Einleitung gibt er ganz kurz auch die Existenz anderer dramatischer Spiele im Mittelalter zu, und zwar unterscheidet er da 1. eine Erbschaft des literarischen Dramas aus der Antike; 2. ein Fortleben der *mimi* und *pantomimi* aus dem römischen Imperium, wobei er an eine Vermischung mit dem germanischen *scôp* denkt, die Unsicherheit einer dramatischen Betätigung der mittelalterlichen Spielleute zugibt, aber trotzdem an eine Kontinuität bis zu Rutebeufs *Dit de l'Erberie* und zu den spätmittelalterlichen Farcen glaubt; und 3. das Volksdrama. Obwohl die kurze Übersicht ganz deutlich zeigt, daß Young sich auf keinem dieser Gebiete näher umgesehen hat (besonders das Volksdrama beurteilt er ganz einseitig vom Standpunkt heutiger sog. „primitiver" Völker),[17]) hält er sich doch zu der abschließenden Erklärung berechtigt, daß mit diesen drei dramatischen Traditionen die Spiele der Kirche „keine direkte Verbindung" hatten; die organisierte Christenheit habe ein eigenes Drama geschaffen und gepflegt: „Nach Ablehnung der Spiele der Anderen, erfand [!] die Kirche spontan, unabhängig und tastend ein neues theatralisches Produkt [!], und wurde so zum jungen und unerfahrenen Mitbewerber *(competitor)* reifer Praktiker." Ein Einfluß von seiten der Rivalen sei später nicht ganz vermieden worden, aber im allgemeinen sei die Entwicklung auf dem eigenen Wege vor sich gegangen.

Daß eine solche Behauptung ohne nähere Begründung wertlos ist, braucht kaum betont zu werden. Wenn Young meint,

[16]) I, S. vii: „*... which are commonly regarded as the origins of modern drama.*"

[17]) Vgl. seine Charakterisierung des Volksschauspiels S. 10: „*It was assumed that man could bring about the natural phenomena on which his life depended by imitating them.*"

Beattys Vermutung,[18]) die Dramatisierung der Auferstehung in der kirchlichen Liturgie könnte auf den Einfluß des rituellen Volksspiels von Tod und Auferstehung zurückgehen, mit der Bemerkung beiseiteschieben zu können, er (Young) sehe keinen direkten und klaren Beweis dafür (I, 544), so muß dazu bemerkt werden, daß Young auch nicht den geringsten Versuch unternommen hat, diese doch immerhin wichtige Frage zu klären! Aber auch schon das Zugeständnis einer solchen Möglichkeit, das in Youngs vorsichtigen Formulierungen gegeben ist, verdient Beachtung. Denn eine Hypothese, die, ursprünglich von einem Nicht-Fachmann aufgestellt (Magnin war klassischer Philologe und versuchte als solcher eine Analogie zum kultischen Ursprung des griechischen Dramas, wie er ihn damals sah, zu konstruieren), in dem Maße befestigt wurde, als sich die Forschung der Volks- und Altertumskunde entfremdete, kann nicht allein durch ihre vollendete Konstruktion als beweiskräftig gelten.

[18]) *Transactions of the Wisconsin Acad. of Sciences* etc. XV, 1907, 324.

I. KRITIK DER HYPOTHESE EINES LITURGISCHEN URSPRUNGS

DIE VORAUSSETZUNGEN

„L o g i s c h e“ C h r o n o l o g i e

„The trouble with the liturgical theory is that it is too pretty“ („Der Fehler der liturgischen Theorie ist, daß sie zu schön ist“) — von diesem Ausspruch Prof. Thorndikes ausgehend hat kürzlich Oskar C a r g i l l versucht, die Theorie zu widerlegen.[19]) Sehr wissenschaftlich ist der Versuch allerdings nicht ausgefallen. Abgesehen davon, daß es einem scharfen Kritiker wie Neil C. B r o o k s ein leichtes war, dem Verfasser ungezählte Irrtümer und grobe Fehler nachzuweisen,[20]) kämpft Cargill insofern gegen Windmühlenflügel, als sich seine Kritik fast ausschließlich gegen längst überholte Arbeiten richtet, während ihm die neuere Forschung offenbar unbekannt blieb. Aber der Kern seiner These, die Leugnung eines genetischen Zusammenhangs zwischen dem liturgischen Drama und den Mysterienspielen, trifft doch einen nicht unwesentlichen schwachen Punkt der liturgischen Theorie. Denn niemand kann bestreiten, daß hier die entscheidenden Verbindungsglieder fehlen.[21]) Mit der Minus- oder Spielmannstheorie, zu der Cargill dann zurückkehrt, setzen wir uns an anderer Stelle auseinander. Die Anstellung von *minstrels* zur Abfassung von geistlichen Spielen kommt gewiß nicht allgemeiner in Betracht.

Wirklich interessant an Cargills Kritik ist, daß er in der Annahme eines langsamen Wachstums aus der Liturgie die Einwirkung eines für das 19. Jahrhundert bezeichnenden naturwissenschaftlichen Evolutionismus erkennt. Das seit Magnin

---

[19]) *Drama and Liturgy*, New York 1930.

[20]) *The Journal of English and Germanic Philology* XXX, 1931, 433 ff. Immerhin muß Brooks zugeben, daß Cargills These als solche weder bewiesen noch widerlegt werden könne.

[21]) Vgl. M. C a r e y, *The Wakefield Group in the Towneley Cycle*, Hesperia, Erg.-R. Heft 11, 1930; Erna F i s c h e r im Beibl. z. Anglia XLIII, 1932, 293 ff.

herrschende Prinzip, in jedem dramatischen Element innerhalb der Liturgie gleich einen Beweis für eine Entwicklung zu den Mysterienspielen hin zu erblicken, lehnt er als völlig ungerechtfertigt ab und stellt die (den Vertretern der liturgischen Theorie zweifellos ganz unerwartete) Frage, ob nicht das Verhältnis zwischen Drama und Liturgie gerade umgekehrt sein könnte, als bisher behauptet wurde (S. 37). D. h. Cargill vermutet schon in den halbdramatischen Tropen eine *„corruption“* der Liturgie durch mimische Darstellungen der *Minstrels* (S. 50), und er sucht auch an einzelnen Beispielen zu beweisen, daß es sich bei liturgischen Formen um Rückbildungen handelt, *the dead end of a development.*

Diese Auffassung ist in der Tat bemerkenswert, um so mehr, als die Forschung offenbar eine solche Möglichkeit bisher gar nicht bedacht hat. Und doch liegt es m. E. gar nicht so fern, die Dramatisierung der Liturgie, die, wie wir noch zeigen werden, von der Kirche überdies nie offiziell anerkannt wurde, als eine sekundär durch außerkirchliche Einflüsse bedingte Erscheinung zu betrachten.

Die Theorie vom liturgischen Ursprung des mittelalterlichen Dramas ist — darin müssen wir Cargill zustimmen — ein Musterbeispiel rationalistischer Fortschrittskonstruktion. Von Anfang an bedient sie sich der Methode, die Überlieferung nicht historisch, sondern „logisch“ zu ordnen, wie Young in seiner Einleitung treffend sagt: „In jedem Kapitel sind die verschiedenen Versionen des gleichen Spiels in der, wie man es nennen könnte, logischen Ordnung der Entwicklung gebracht, vom Einfachsten *(the simplest)* zum am meisten Komplizierten und Ausgearbeiteten.“ In der historischen Überlieferung findet diese Methode (wie auch Young zugeben muß: *Drama* I, VIII f., 122 u. ö.) k e i n e Stütze. Die Chronologie der vorliegenden liturgischen Texte steht vielmehr zum großen Teil in direktem Widerspruch zu ihr. Wir sehen gleich an der Spitze der Überlieferung, in der *Regularis Concordia*, eine relativ hochentwickelte dramatische Ausführung. Dagegen stammt eine Reihe ganz „primitiver“ Texte aus dem Spätmittelalter, ja es ist überhaupt zu beobachten, daß in späterer Zeit die Liturgie einer Vereinfachung zustrebt.[22])

---

[22]) Vgl. z. B. einen Konzilbeschluß von Sens 1460 (Y o u n g, *Drama* II, 418 f.), der sich gegen *„choreas, et ludos theatrales, ludificationes, et insolentias“* i n Kirchen wendet und nur liturgische Spiele zulassen will, wenn (!) sie in würdiger Form gehalten wären: *„Quod si ad memoriam festivitatum,*

Rückbildungen innerhalb der Liturgie sind von Anfang an nicht selten, dabei ist mit der Aufnahme außerkirchlicher Elemente in die „liturgischen" Zeremonien durch Rückbildung entschieden zu rechnen.

Die Methode, das Einfachste als das Ursprünglichste anzusehen und danach eine künstliche Chronologie im Sinne ständigen Fortschritts aufzubauen, kann im Grunde nur in der Überzeugung begründet sein, daß die dramatische Form überhaupt erst entstehen resp. erfunden werden mußte; sie würde m. E. die Annahme voraussetzen, daß zur Zeit der ersten Anfänge liturgischer Dramatik, also im 9. oder 10. Jahrhundert, in den betreffenden Ländern dramatische Spiele überhaupt nicht bestanden hätten. Denn nur so ließe sich ein dramatisches Wachstum in ständiger Progression aus den kleinsten Keimen wirklich erklären.[23]) Freilich hat man diese Konsequenz nicht immer gezogen (Young denkt, wie wir hörten, bloß an einen völlig unabhängigen „eigenen Weg").

Tatsächlich kann an der Existenz vorchristlicher dramatischer Kultspiele nicht gezweifelt werden, und wir werden zeigen, daß solche vom Volk in die Kirchen der Frühzeit getragen wurden, was eine Gegenmaßnahme von seiten der Kirche geradezu fordern mußte.

Im übrigen denkt man gerne an dramatische oder doch semidramatische Aufführungen der Mimen und Joculatoren, ja man schreibt unbedenklich die bald bemerkbare „Verweltlichung" der

---

et venerationem Dei ac sanctorum, aliquid juxta consuetudine ecclesiae, in Nativitate Domini, vel Resurrectione, videantur faciendum, h o c f i t c u m h o n e s t a t e e t p a c e , a b s q u e prolongatione, impedimento, vel diminutione servitii, l a r v a t i o n e , e t s o r d i d a t i o n e f a c i e i , ex speciali permissione Ordinarij ..." (gemeint sind besonders weihnachtliche Kleriker-feste). — Durch das Konzil von Trient 1545—63 wurde dann die Liturgie wieder von allen dramatischen Interpolationen gereinigt; vgl. K. W e i n - m a n n, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919, S. 21 ff., 59 ff.; Y o u n g, *Drama* II, 421.

[23]) „*An orderly description of experiments and achievements*" will Young durch seine Textanordnung geben. Derselben Auffassung entspricht es, wenn Heinrich A l b e r t in seiner Arbeit über den „Stilcharakter des mittellateinischen Dramas", Diss. München 1927, S. 19, zur Entwicklung der Herodesspiele bemerkt, der Rahmen der Prozession sei erst durch die Schriftgelehrten durchbrochen worden, „... aber man hat noch keine Ahnung von der inneren Tragweite dieses Verhältnisses, von den Möglichkeiten, nach denen die auftretenden Personen unmittelbar zueinander in Beziehung treten können, sondern begnügt sich hier mit einem äußeren formelhaften Zeichen", nämlich mit Boten (wobei es mir unklar bleibt, warum das anfangs „kein individueller Bote" sein soll) etc.

geistlichen Spiele spielmännischem Einfluß zu. Man spricht auch sonst bei jeder Gelegenheit vom mimischen Trieb des Volkes (wenn nicht des ganzen Mittelalters), der der Kirche bald über den Kopf wuchs. Sollte dieser Trieb wirklich erst von der mittelalterlichen Kirche selbst geweckt worden sein, die im Grunde allem Theater feind war? Das scheint doch kaum glaubhaft. Und wenn es später von kirchlicher Seite mitunter so dargestellt wurde, als seien die Volksspiele nichts als böse Entartung eines ursprünglich frommen, vielleicht gar liturgischen Brauches, so wissen wir genau, was wir von solchen Erklärungen zu halten haben. Es ist eine altbewährte Taktik, die wir von zahllosen christlichen Aitiologien her kennen.

Zudem wäre zu bedenken, daß es im 10. Jahrhundert in der griechischen Kirche schon ein ziemlich ausgebildetes religiöses Drama gegeben haben muß, das bei der engen Verbindung mit Byzanz — besonders unter den Ottonen — der Kirche des Westens natürlich nicht unbekannt sein konnte. Bischof Liutprand von Cremona, der als Gesandter Ottos I. in den Jahren 968 und 969 zweimal in Konstantinopel war, klagt u. a. darüber, daß die Hagia Sophia in ein Theater verwandelt werde, was Krumbacher (Byzantinische Literaturgesch., München [2] 1897) auf religiöse Aufführungen beziehen will, und berichtet an anderer Stelle *(Relatio Antapodos. lib.* VI, 354) von einer szenischen Darstellung der Himmelfahrt des Propheten Elias: „*Decimotertio Kalendis Augusti, quo die leves graeci raptionem Heliae prophetae ad coelos ludis scenicis celebrant* ..." Geistliche Spiele scheinen von seiten der griechischen Kirche schon bald nach der ikonoklastischen Bewegung des 8. Jahrhunderts verfaßt worden zu sein. Es handelte sich zunächst um eine Gegenaktion der Orthodoxen gegen die im 9. Jahrhundert einsetzenden Bestrebungen, das antik-heidnische Theater wieder zu beleben. Leider sind uns die christlichen Dramen eines Johannes von Damaskos (der noch im 8. Jahrhundert eine „Susanna" schrieb) und des Sabbaiten Stephanos (ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ) nicht erhalten. Die Στίχοι εἰς τὸν Ἀδάμ des Diakons von Konstantinopel, Ignazios, aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts, scheinen (nach Krumbacher, Byz. Litg. S. 616 f.) doch bloß für Rezitation oder Lesen bestimmt.[24]) L a P i a n a will jedoch in der Form des Fragments, der symmetrischen Verteilung der Reden, einen Anschluß an das

---

[24]) Vgl. Creizenach I, 359.

(damals verbotene) ältere religiöse Drama erkennen, das er aus den byzantinischen dramatischen Homilien zu rekonstruieren versucht hat.[25])

Durch das frühere byzantinische geistliche Drama bzw. die dramatischen Homilien soll nach La Piana das abendländische Drama tatsächlich von Anfang an stark beeinflußt worden sein. Seine Darstellung ist aber gerade in diesem Punkte nicht verläßlich. Manche Übereinstimmungen sind gewiß auffallend, beziehen sich jedoch durchweg auf spätere Formen des mittelalterlichen Dramas. Bei Szenen wie Teufelskonzil, Höllenfahrt, *Processio prophetarum*, Maria Verkündigung käme doch nur ein relativ später Einfluß in Betracht. Dabei dürfen wesentliche Unterschiede, z. B. in der Darstellung des Teufels (La Piana S. 321 ff.), nicht übersehen werden. Ob Joseph als Ehemann byzantinischen Ursprungs und nicht einfach volkstümlicher Auffassung entsprungen ist, bleibe dahingestellt. Daß der Zimmermann zu einer komischen Gestalt wurde, bedarf weiter keiner Erklärung; auch wenn die dramatische Situation der christlichen Überlieferung widerspricht. Bei der dialogisch abgefaßten byzantinischen Homilie Εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, die dem S. Germanos von Konstantinopel zugeschrieben wird, könnte man z. B. die Szene zwischen Maria und dem eifersüchtigen Joseph wohl mit mimischen Vorbildern in Zusammenhang bringen.[26]) Die Typen des Profantheaters sind so allgemeinvolkstümlich, daß kleine Übereinstimmungen kaum irgendwelche Schlüsse zulassen. Im allgemeinen ist die Ähnlichkeit mit dem abendländischen geistlichen Drama doch sehr gering und höchstens auf sekundäre literarische Beeinflussung zurückzuführen, sofern nicht bloß Konvergenz vorliegt.[27]) La Pianas Behauptungen sind auf einer allzu mangelhaften Kenntnis unseres Dramas aufgebaut. Es kann jedenfalls als sicher gelten, daß der „U r s p r u n g“ im Abendland sich unabhängig vollzogen hat, daß sich die Kirche des Westens das religiöse Drama des Ostens n i c h t zum Vorbild genommen hat.

[25]) G i o r g i o L a P i a n a, *Le Rappresentazioni Sacre nella Letteratura Byzantia dalle Origini al sec. IX.*, Grottaferrata 1912; vgl. S. 60.

[26]) Migne PG. XCVIII, 332; La Piana 160 ff., 117 ff.

[27]) Den A n f ä n g e n unseres Dramas kommt am ehesten die Gärtnerszene nahe, die sich in einer fälschlich dem Fulgentius zugeschriebenen lateinischen Sermo „*Ubi post resurrectionem Christus in horto Mariae apparuit Magdalenae*“ (M i g n e, *Patrol. Lat.* LXV, 908 ff.) findet; sie hat rein dialogische Form, und La Piana (S. 297) will in ihr ein byzantinisches Dramenfragment der 2. Periode „*trasportato in latino e adatto a forma di sermone*“ erkennen: Maria trifft am Grabe zwei Engel *(duo ... angelos in albis ad caput et pedes, ubi positum fuerat corpus Christi eminus sedentes aspexit)*, die sie mit der Frage empfangen: „*Mulier quid ploras?*“ etc. Nachdem Maria nach dem Herrn gefragt hat, ziehen sich die Engel zurück und Christus erscheint: *cernit stantem et interrogat flentem: „Mulier quid ploras? quem quaeris?*“ Maria hält ihn zuerst für den Gärtner: „*... Istius horti te cultorem adverto ...*“, bis er sich zu erkennen gibt. Aber auch hier bleiben die Unterschiede bedeutender als die Übereinstimmungen, und überdies ist La Pianas Vermutung einer byzantinischen Herkunft der lateinischen Sermo wenig gesichert.

Daraus ergibt sich m. E. folgendes: Wäre unser kirchliches Drama bloß aus mimischem Trieb und künstlerischem Willen zum dramatischen Ausbau erwachsen, so würde man bestimmt die Gelegenheit benutzt haben, im Osten bereits ausgebildete dramatische Bearbeitungen christlicher Stoffe zu übernehmen oder doch von ihnen zu lernen. Daß dies nicht geschah, muß seine Gründe haben, und diese können nur im Volk und seinen Bräuchen liegen. Ferner: Ein sukzessives Wachstum aus primitivsten Keimen verliert jede Wahrscheinlichkeit, wenn demnach mit einer allgemeinen Unkenntnis dramatischer Möglichkeiten nicht gerechnet werden kann. An die Stelle des organischen Fortschritts und der einmaligen schöpferischen Leistungen wird man in der Regel den Willen der Kirche setzen müssen, die sich ihrer Mittlerrolle dem Volk gegenüber stets bewußt war und auf völkische Eigenart — wie auch zahlreiche lokale Divergenzen innerhalb des Westens beweisen — erforderlichenfalls Rücksicht nahm.

Übrigens dürfte — das verdient hier bemerkt zu werden — auch das byzantinische religiöse Drama seine Entstehung volkstümlichen Tendenzen verdanken. Aber nicht nur einen „Ersatz für die alte Bühne“, wie Krumbacher (S. 297) meint, schuf m. E. die Kirche in Liturgie und geistlichem Spiel, sondern vor allem einen Ersatz für kultische Bräuche, die im Volk verwurzelt waren.

Selbständige Entwicklung im germanischen Kulturkreis

Auch das hat man bei der liturgischen Theorie übersehen: daß die „*Ursprünge*“ u n s e r e s geistlichen Dramas nur im

germanischen Kulturkreis[28]) liegen, nicht in Rom, auch nicht in Jerusalem.[29])

Das liturgische Drama hat freilich weitere Verbreitung gefunden, als man in Ermangelung von Textveröffentlichungen aus anderen Ländern annahm. Entgegen der Darstellung D'Anconas[30]) und Creizenachs z. B. beweisen die Veröffentlichungen von Vincenzo de Bartholomaeis *(Le Origini della Poesia drammatica Italiana*, Bologna 1924), daß das mittelalterliche Italien gar nicht so arm an liturgisch-dramatischen Zeremonien war. Immerhin stammen die meisten bisher bekannten liturgischen Texte des 11. bis 15. Jahrhunderts aus den nördlichen Provinzen wie Lombardei und Friaul: Ivrea, Parma, Cremona, Padua, Aquileja, Cividale, Treviso, Venezia, die doch zum germanischen Kulturkreis zu rechnen sind (wie auch Sizilien, wo wir Reste nordischer Rasse noch heute in auffallender Reinheit finden). Doch wurden kirchliche Bräuche auch weither entlehnt, wobei nicht immer praktische Gründe wie bei der *Regularis Concordia* eine Rolle gespielt haben müssen.[31])

Entscheidend bleibt, daß sich das religiöse Volksdrama in Mittelitalien ganz anders als in den Ländern des germanischen Kulturkreises entwickelt hat. Eine Ableitung aus dem lateinisch-liturgischen Drama kommt da von vornherein nicht in Betracht, wie zuerst D'Ancona und nach ihm Creizenach (I, 304 ff.) und Bartholomaeis *(Origini* 1924) festgestellt haben. Creizenach suchte die Entstehung der italienischen geistlichen Dramen in der Weise zu erklären, „daß in das geistliche Volkslied allmählich dramatische Elemente eindrangen", wobei er (mit D'Ancona) die Annahme eines Zusammenhangs der dramatischen Lauden mit dem liturgischen Drama zurückwies. Dazu hat Wechßler (Marienklagen S. 61) auf die Tatsache verwiesen, „daß die Form der *Lauda* eine durchaus

[28]) Dazu dürfen wir auch Frankreich rechnen, wo im Mittelalter durchaus noch das Germanische vorherrscht; vgl. E. Wechßler, Esprit und Geist, Leipzig 1927, S. 27 u. ö.

[29]) Siehe unten S. 61 f. Gegen Klappers voreilige Hypothese (D. Ursprung d. lat. Osterfeiern, ZfdPh. 50, 1923, 46 ff.) vgl. K. Young, *The Home of the Easter Play, Speculum* I, 1926, 71 ff.

[30]) *Origini del Teatro italiano,* [2]1891.

[31]) Vgl. V. de Bartholomaeis, *Ricerche Abruzzese* in *Bulletino dell' istituto storico italiano*, Roma, VIII (1889), 171; G. Paris im *Journal des Savants* 1892, S. 672; E. Wechßler, Die romanischen Marienklagen, Halle 1893, S. 62, die alle das lateinische geistliche Drama Italiens für eine Entlehnung aus Frankreich halten.

volkstümliche, weltliche ist, fast immer die *Ballata* oder die *Sesta rima*, während doch sonst bei Übertragungen oft das Versmaß des Originals nachgeahmt wird". Die Untersuchungen von Bartholomaeis lassen nun kaum mehr einen Zweifel darüber, daß in Mittelitalien die Wurzeln im Volksbrauchtum liegen: das italienische geistliche Drama entstand *„da una trasformazione, avvenuta sotto l'azione di eventi pubblici, della canzone da ballo mimata"*.

Der Hergang, wie ihn Bartholomaeis zeichnet, ist in mancher Hinsicht lehrreich: er zeigt vor allem, wie religiöse Kunst an volkstümliche Traditionen anknüpft. Schon die Franziskaner hatten als *joculatores domini* mit Verwendung der Formen volkstümlicher Profandichtung religiöse Propaganda gemacht. Damit wurden sie zu Vorläufern der Flagellanten, die in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts — ausgehend von Perugia 1260 — begannen, die *Ballata popolare profana* zur *Ballata popolare religiosa* umzuwandeln. Denn wie Bartholomaeis (*Origini* 245 f.) zeigt, reproduzierten die Lauden, die geistlichen Gesänge der Geißler, genau die volkstümliche *„Ballata"*, die teils lyrisch, teils aber dramatisch war. Bei den Lauden der Flagellanten trat bloß an Stelle eines *Dialogo amoroso* ein *Dialogo morale*; Personen waren erst Jesus oder die Jungfrau und der *Peccatore*, der *Devoto* etc. Es folgten *Monologhi* und *Dialoghi storici*, etwas Szenerie: ein Kreuz u. dgl.; und so entstand — relativ spät — von Umbrien ausgehend das italienische religiöse Drama.[32]) Die grundlegende Verschiedenheit von unseren geistlichen Spielen trotz der Übereinstimmung der Stoffe zeigt deutlich das *Teatro Abruzzese*, das Bartholomaeis gesammelt hat.[33])

Aus Spanien ist die Überlieferung leider sehr dürftig.[34]) Aus der *Siete Partidas* des Königs Alfons X. von Castilien wissen wir, daß es um die Mitte des 13. Jahrhunderts Weihnachts- und Osterspiele gegeben hat. Ein spanisches (!) Bruchstück eines Dreikönigspieles aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt im wesentlichen Übereinstimmung mit unseren Spielen. Auch

[32]) Vgl. auch Creizenach I, 310 ff.

[33]) *Il teatro Abruzzese del Medio Evo raccolto da V. de Bartholomaeis pubblicato con la collaborazione del dott. Luigi Rivera,* Bologna 1924.

[34]) Vgl. Creizenach I, 349 ff.; A. F. v. Schack, Gesch. d. dramat. Lit. u. Kunst in Spanien, Berlin 1845 ff.; H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega,* New York 1909; über den Ursprung des religiösen Dramas und der *autos sacramentales* auch Wolf, Studien z. Gesch. d. span. u. portug. Nationallit., Berlin 1859, S. 556 ff.

einige liturgische Texte deuten auf eine — zum Teil wenigstens — parallele Entwicklung. Doch ist kaum zu entscheiden, was dabei germanischem Einfluß oder ursprünglicher Konvergenz zuzuschreiben ist und was etwa als Import zu gelten hat.[35]) Das volkstümliche Drama ist jedenfalls auch hier seine eigenen Wege gegangen.

Plötzliches „Wachstum“

Man wird nicht leugnen können, daß diese Beobachtungen wenig für ein unabhängiges „Entstehen“ des abendländischen religiösen Dramas aus der christlichen Liturgie sprechen. Dazu kommt noch dies: Die Vertreter der Theorie vom liturgischen Ursprung müssen selbst über das plötzliche, ja ganz unglaublich rasche „Wachstum“ der kirchlichen „Schöpfung“ staunen. So schreibt Martin Böhme (Das lat. Weihnachtsspiel, Leipzig 1917, S. 44): „Vom primitivsten Limoger Osterspiel bis zur Freisinger Rachel drängen sich alle Gattungen des liturgischen Dramas in diesem 11. Jahrhundert zusammen. Die Ausbreitung und Ausgestaltung geht so schnell vor sich, daß man oft zweifeln muß, ob die Entwicklung nacheinander oder gleichzeitig erfolgte [!].“

Der Theorie nach fallen die Anfänge belebterer dramatischer Handlung und freierer realistischer Darstellung im liturgischen Drama in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts. Ein oder zwei Menschenalter danach müssen die Spiele der Geistlichen schon Formen angenommen haben, daß sich ein Mann wie Gerhoh von Reichersberg (1093—1169) entrüstet von ihnen abwandte, weil ihn die Identifizierung der Schauspieler mit ihren Rollen ernsthaft zweifeln ließ, „ob nicht die, so den Antichrist, die Teufelsfratzen, den Wahnsinn des Herodes vorführen, das wirklich sind, was sie spielen“.[36]) „Außerdem“, fährt er fort, „führt man die Kindheit des Erlösers auf und zeigt ihn in der Wiege, läßt ihn als kleines Kind schreien [!], die jungfräuliche Gottesgebärerin in ihrem Frauengewande auftreten, der Stern erglänzt, das Geschrei der ermordeten Kinder von Bethlehem und ihrer Mütter ertönt. Aber die Gottheit und das reife Antlitz der Kirche verabscheuen Theaterkomödien, wenden das Auge ab von Eitelkeiten und falschen Wahngebilden oder richtiger: vollendetem Wahnsinn, bei dem sich Männer ganz zu Weibern zerbrechen, als schämten sie sich, Männer zu sein, wo Kleriker sich in Krieger, Menschen in Teufelslarven verwandeln.“[37]) An anderer Stelle beklagt Gerhoh, daß er selbst einst an solchen *spectaculis theatralibus* teilgenommen habe: *quod non semel talibus insaniis non solum interfui, sed etiam praefui utpote magister scholarum et doctor juvenum, quibus ad istas vanitates non solummodo froenum laxavi, sed etiam stimulum addidi pro affectu stultitiae, quo tum infectus eram et in quo supra multos coaetaneos meos profeceram.*“[38]) Gerhoh spricht von den geistlichen Spielen nicht so, als handle es sich um etwas ganz Neues. Er ist 1093 geboren, müßte also noch die Generation gekannt haben, die nach der Theorie vom liturgischen Ursprung die ersten Anfänge des aus der Liturgie sich befreienden Dramas erlebt hätte. Das ist jedoch nach allem unvorstellbar. Ein ziemlich entwickeltes Drama muß also schon wesentlich früher bestanden haben; d. h. fast alle überlieferten liturgischen Texte stammen aus einer Zeit, in der sicher schon ausgebildetere dramatische Spiele bestanden. Es hat daher wenig Sinn, auf diese Texte eine Entwicklungsgeschichte aufzubauen.

[35]) Für das einzige aus dem Kreis der Weihnachts- und Osterdramen überlieferte Spiel, das erwähnte Dreikönigspiel, wird von Baist (gegen Schack) französische Herkunft angenommen (vgl. Groebers Grundriß der roman. Philologie II, 1, 400; Zeitschr. f. roman. Philologie IV, 443). — Der Frage eines Anteils vorchristlicher dramatischer Bräuche wird man m. E. hier (wie auch in Portugal) noch nachgehen müssen. Dann erst wird man auch die Bedeutung der mozarabischen Liturgie beurteilen können. Vgl. Th. Braga, der in seiner *Historia do theatro portuguez* (Porto 1870 f.) II, 119, behauptet, aus dieser Liturgie seien die noch heute auf den Azoren gespielten Stücke hervorgegangen. Noch im 19. Jh. sollen in Dörfern am Minho solche Spiele bei der Messe vom Volke gesungen worden sein.

[36]) Ich zitiere nach Johannes Bühler, Das deutsche Geistesleben im MA. Nach zeitgenössischen Quellen. Leipzig 1927, S. 326 f. — Im Originaltext *(De investigatione Antichristi lib.* I, c. 5: *de spectaculis theatricis in ecclesia Dei exhibitis; Gerhohi Opera Ined.* ed. Scheibelberger, I, 25) lautet die Stelle: *Et quis scire potest an et cetera simulata antichristi scilicet effigiem, daemonum larvas, herodianam insaniam in veritate non exhibeant?*

[37]) *Exhibent praeterea imaginaliter et salvatoris infantiae cunabula, parvuli vagitum, puerperae virginis matronalem habitum, stellae quasi sidus flammigerum, infantum necem, maternum Rachelis ploratum. Sed divinitas insuper et matura facies ecclesiae abhorret spectacula theatralia, non respicit in vanitates et insanias falsas, immo non falsas sed jam veras insanias, in quibus viri totos se frangunt in feminas quasi pudeat eos, quod viri sunt, clerici in milites, homines se in daemonum larvas transfigurant ...*

[38]) *Gerhohi praepositi Reicherspergensis Commentarius aureus in Psalmos, ed. B. Petz, Aug. Vindel.* 1728, S. 2040.

Rasche „Verweltlichung"

Und endlich: Wäre das geistliche Drama wirklich allein und unabhängig aus liturgischen Zeremonien erwachsen, so müßte die rasche und radikale „Verweltlichung" der Spiele ein Rätsel bleiben. „Spieltrieb" allein könnte diese „Entartung" nicht erklären, die sich noch unter den Händen der Geistlichen vollzieht; auch der Teilnahme der Laien kann man sie kaum zuschreiben, ohne eine furchtbare Verrohung anzunehmen, die mit der Frömmigkeit des Volkes letzten Endes unvereinbar wäre!

Man hat diese Schwierigkeit wohl gefühlt und daher die „weltlichen" Szenen und das Eindringen der Komik auf die Mitwirkung von Vaganten und Spielleuten zurückgeführt. Nun haben die *clerici vagantes* gewiß ihren Anteil an der Entwicklung, doch läßt sich ihr Einfluß noch mit ziemlicher Sicherheit abgrenzen und sollte nicht überschätzt werden. Gerade bei den volkstümlichen geistlichen Spielen, die in der Hand der Laien, der Bürger oder Bauern (wenn auch noch unter geistlicher Oberleitung) lagen, war zweifellos seit je das Spiel eine ernste und tief religiöse Angelegenheit, Teilnahme daran mehr oder weniger Ehrensache. Gesindel — wozu auch das Bildungsproletariat der Vaganten größtenteils gezählt wurde — fand da in der Regel gewiß nicht Zulaß.[39]) Noch mehr gilt dies für die Spielleute, soweit sie zur Klasse der Ehrlosen gezählt wurden, jedenfalls also für die vagierenden Berufsmimen und Joculatoren.[40])

Wenn wir in den Sydonalstatuten des Bischofs von Lüttich vom Jahre 1287 (Hartzheim, *Conc. Germ.* III, 693) einen Erlaß finden, der Joculatoren, Histrionen und Tänzerinnen *(saltatrices)*

[39]) Die Verwendung von Vaganten als Kirchenmusiker kam vor (vgl. P. Aubry, *La musique d'église au XIIIe siècle (Mercure Musical* 1906, Juli, S. 25), wurde aber durch das Konzil von Trèves z. B. eigens verboten (cap. 9; Mansi XXIII, 33): *Praecipimus ut omnes sacerdotes non permittant trutannos et alios vagos scholares aut goliardos cantare versus super Sanctus et Agnus Dei in missis vel in divinis officiis, quia ex hoc sacerdos in canone quam plurimum impeditur, et scandalizantur homines audientes.*

[40]) Vgl. Fr. Vogt, Leben und Dichten der dt. Spielleute im MA., Halle 1876; Paul Piper, Die Spielmannsdicht., D. N. L. II, Berlin 1887; Ad. Moncheberg, Die Stellung der Spielleute im MA., Berlin-Leipzig 1910; J. Klapper, Die soziale Stellung des Spielmanns im 13. u. 14. Jh., Z. f. Vk., N. F. 2, 111 ff., etc. — Friedrich-Otto Knoll, Die Rolle der Maria Magdalena im geistlichen Spiel des Mittelalters (Germanisch und Deutsch, Heft 8), Berlin-Leipzig 1934, S. 93, führt als Argument gegen die Mitwirkung der Fahrenden neben der Einstellung der Stadtbehörde noch die lange Vorbereitungszeit zu den Spielen an sowie die Zweifelhaftigkeit einer Verdienstmöglichkeit. Knoll will alles der Wirkung des „Spieltriebs" zuschreiben.

verbietet, in Kirchen, auf Friedhöfen oder Vorplätzen derselben oder bei Prozessionen oder Rogationen ihre Späße und Spiele *(joca vel ludibria)* zu treiben sowie an den genannten Orten irgendwelche Tänze zu veranstalten, so hat dies natürlich nichts mit religiösen Spielen zu tun, es sei denn mit heidnischen, außerkirchlichen, deren Spieler von seiten der Geistlichkeit wohl auch unter die Joculatoren und Histrionen eingereiht werden mochten. Diese Termini waren sehr umfassend. Um Brauchtum wird es sich m. E. auch in dem Fall handeln, den Edmond Faral *(Les Jongleurs en France au Moyen-Age,* S. 88) nach Louandre's *Histoire d'Abbeville* (S. 383 ff.) anführt: Jongleure [?] hätten in Abbeville vom Priester die Erlaubnis erhalten, zum Marienfest im September die Kirche zur Aufführung ihrer Farcen zu benutzen; dieser Priester habe dann den Titel eines *„roi des ribauds"* erhalten und die Gerichtsbarkeit über sie ausgeübt; erst im Jahre 1291 sollen diese seine Rechte an den Bürgermeister und an die Schöffen der Stadt verkauft worden sein.

Aus Brauchtum und alten Kultspielen hat sich ja, wie wir gezeigt haben, das „weltliche Theater" des Mittelalters entwickelt. Berufsschauspieler sind erst eine Erscheinung des Spätmittelalters. Ihre Teilnahme an religiösen Aufführungen ist m. W. nicht vor dem 16. Jahrhundert nachweisbar.[41]) Farals Vermutung (a. a. O. S. 248): es wären Jongleure gewesen, die bei den Aufführungen die Rollen der Narren *(sots)* und der Teufel spielten, sei es, daß sie Schwänke zum besten gaben oder akrobatische Kunststücke, diese Vermutung ist wenig begründet und könnte doch nur für Ausnahmefälle in der Spätzeit zutreffen. Auch beim *théâtre comique* ist es mehr als zweifelhaft, ob es vorwiegend von Berufsspielern getragen wurde.[42])

Wenn Otto Schüttpelz[43]) meint, das volkssprachige geistliche Schauspiel werde „nicht mehr getragen von der Ge-

[41]) Vgl. auch A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles,* London 1931, S. 193 f.; die gelegentliche Erwähnung von *„minstrels"* in engl. Aufzeichnungen bezieht sich doch wohl nur auf Musiker.

[42]) Faral meint S. 248: *„il ne faut pas douter qu'ici (dans le théâtre comique) les professionnels aient fait beaucoup plus que les amateurs, et les joueurs de sotties et de farces ne doivent pas, en général, être considérés autrement que comme les successeurs des anciens jongleurs"*. Vgl. dagegen Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen Age (Histoire du théâtre en France* III), 1889, S. 1 ff., 22 ff., der allerdings das Aufkommen von Berufsschauspielern zu spät ansetzt.

[43]) Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinungen des Peregrinispiels im geistlichen Spiel des MA., Diss. Marburg 1930 (Germanist. Abh. 63), S. 151.

sinnung, aus der heraus es geschaffen wurde als die Tat tiefer religiöser Empfindung", es verliere zum größten Teil seinen eigentlichen geistlichen Gehalt und werde zum „b l o ß e n S p i e l, in dem der natürliche Spieltrieb des Menschen aus den Gegebenheiten heraus sucht und in ihnen findet, was diesem Trieb sich als günstige Grundlage bietet", so zeigt er dem religiösen Charakter der Volksspiele gegenüber ein ähnliches Unverständnis, wie die städtischen Behörden, die in den letzten Jahrhunderten die Spiele unserer Alpenvölker als „unsittlich" unterdrückten. Es hat sich dabei immer gezeigt, wie sehr der alte Brauch im religiösen Empfinden des Volkes wurzelte.[44])

Mit der Arbeit von Erich K r ü g e r über „Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters" (Diss. Hamburg 1931) steht es nicht besser; die Erscheinung, „daß wir im religiösen Drama das Komische und Lächerliche so nahe am Heiligen und Feierlichen finden", läßt sich mit den Begriffen der landläufigen Ästhetik kaum erfassen; das Wesen der „derben Frömmigkeit" bleibt der bürgerlich-aufgeklärten Betrachtungsweise verschlossen. Daß auch Scherz und Komik der mittelalterlichen Spiele letzten Endes nur vom Boden der heidnisch-kultischen Traditionen und des Brauchtums aus wirklich verstanden werden können, haben unsere Untersuchungen über das Fastnachtspiel gezeigt. Wir werden also die sogenannte „Entartung" oder „Verweltlichung" der geistlichen Spiele im Grunde als Durchbruch der brauchtümlichen Spielform zu verstehen haben.

*

[44]) Vgl. A. P i c h l e r, Über das Drama des MA. in Tirol, Innsbruck 1850; in einem Bericht des Kreisamtes Bozen über die Volksschauspiele heißt es (1816): „...denn nur ein Volk, welches einerseits für die Religion seiner Väter enthusiastisch eingenommen, anderseits aber von seiner Religion grob sinnliche und materielle Begriffe hat, nur ein solches Volk kann für grotesk religiöse Spiele eine entschiedene Vorliebe hegen" (ebd. S. 76). A. D ö r r e r, Altdeutsche Karwochen- und Fronleichnamsspiele Südtirols, Literaturwiss. Jahrb. d. Görres-Ges. III, 1928, S. 88, vermutet mit Recht das Hineinspielen heidnischer Anschauungen. — A. S i k o r a, Zur Gesch. der Volksschauspiele in Tirol, Zs. d. Ferdinandeums f. Tirol und Vorarlberg, 3. Folge, 50, 1906, S. 346, sieht den Hauptgrund des zähen Festhaltens der Tiroler an ihren geistlichen Spielen — allen behördlichen Verboten zum Trotz — darin, „daß diese Schauspielaufführungen, so sehr sie mit solchen nur auf die Unterhaltung des Volkes abzielenden Elementen (Teufel, Hanswurst u. dgl.) untermischt waren, nicht so sehr als Unterhaltung als vielmehr als Andachten angesehen wurden". — Vgl. S t u m p f l, Neues Archiv für Theatergesch. II, 1931, S. 9.

Fassen wir kurz zusammen: Die Theorie vom liturgischen Ursprung des mittelalterlichen Dramas geht von der Annahme aus, daß das liturgische Drama ganz unabhängig aus der Liturgie erwachsen sei (ohne daß die Möglichkeit außerkirchlicher Einflüsse oder volkstümlicher Wurzeln dabei erwogen wird); daß diese liturgischen Texte die Anfänge des geistlichen Dramas schlechthin darstellten und daß daher einfach und primitiv im chronologischen Sinn [!] ohne weiteres gleichzusetzen seien. Alle diese Voraussetzungen sind aber, wie wir zeigten, durchaus nicht a priori gegeben, eine Reihe von Tatsachen spricht vielmehr d a g e g e n.

Über solche Bedenken könnte man sich immerhin noch hinwegsetzen, wenn tatsächlich in der alten christlichen Liturgie die Keime zum Drama, mit allen wesentlichen dramatischen Potenzen, zu finden wären, wenn sich tatsächlich aus solchen rein liturgischen Ansätzen heraus die Entwicklung zum Drama erklären ließe. (Dann könnte man außerkirchlich-volkstümliche Elemente als sekundären Einfluß betrachten.)

D i e s e d r a m a t i s c h e n K e i m e s i n d a b e r i n d e r a l t e n c h r i s t l i c h e n L i t u r g i e g a r n i c h t e n t h a l t e n.[45]) Karl Young hat das selbst (*Drama* I, 79 ff.) ausdrücklich festgestellt. Der angeblich dramatischen Dialogform liturgischer Texte entspricht in der Regel k e i n e dialogische Verteilung, auf Halbchöre etwa, und theatralische Elemente in der liturgischen Gestik haben als sekundäre Ausnahmen zu gelten.[46])

Auch die Messe als solche kann trotz aller symbolischen Deutung (seit Amalar von Metz) keineswegs als Drama angesprochen werden: „Der Celebrant bleibt nur Celebrant, er versucht nicht, die Rolle seines Herrn zu spielen. Er ist nur das Instrument, durch das Christus wirkt. Die Messe ist also nie ein Drama gewesen, noch hat sie je direkt ein Drama hervorgerufen" (Young, *Drama* I, 85). Ja, im Grunde wurde das sogenannte liturgische Drama von der Kirche nur geduldet, nie sanktioniert: „Die dramatischen Kompositionen und die allgemeine liturgische Ausschmückung, aus der sich diese entwickelten [?], waren

[45]) Vgl. Y o u n g, *Drama* II, 399: „*In general ... the plays arose not as dramatizations of essential parts of the liturgy, but as deliberate additions to it.*"

[46]) Vgl. dazu Max H e r r m a n n, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters and der Renaissance, Berlin 1914, S. 201 ff.; Y o u n g, *Drama* I, 548.

nicht ein Projekt der kirchlichen Hierarchie im ganzen, sondern das stufenweise und irreguläre Werk verschiedener getrennter Gemeinden, die sich gegenseitig nachahmten und untereinander wetteiferten, entsprechend den lokalen Bedürfnissen und Mitteln" (Young, *Drama* II, 411). In Rom selbst sind diese Spiele offenbar „nie anerkannt oder aufgeführt worden"; nur wo immer sie auftauchten (erst seit dem 10. Jahrhundert und zunächst im germanischen Kulturkreis!), waren sie „*associated with a liturgical design over which the Roman See formally presided*" (Young, *Drama* I, 15).

Nach alldem erscheint es notwendig, die liturgische Theorie von Grund auf zu überprüfen.

DAS LITURGISCHE DRAMA

Die allegorisch-symbolische Handlungsreihe: außerliturgisch

Auch die Vertreter der liturgischen Hypothese haben sich nicht der Einsicht verschlossen, daß dramatische Kunst mehr als bloße (Wort-)Dichtung ist, daß Wort und Dialog nicht einmal unbedingt zu ihrem Wesen gehören. Mit der Schöpfung etwa des Ostertropus *Quem quaeritis* war noch kein Drama geschaffen, kaum der Keim zu einem solchen. „So etwas wie ein einfaches Drama", meint H. Brinkmann,[47]) „war erst dann erreicht, wenn man sich nicht begnügte, Frage und Antwort durch Musik und Vortragston zu unterscheiden, sondern den Dialog rollenmäßig darstellte. Erst da, wo das Bewußtsein erwacht ist, daß hier Marien und Engel im Gespräche sich gegenübertreten, wo durch Darsteller diese Rollen mindestens angedeutet werden, wo der Dialog von Handlung begleitet ist und szenische Anweisungen Ausdruck des Willens zu rollen- und handlungsmäßiger Darstellung sind, läßt sich von Drama oder doch von Ansätzen zu einem Drama reden." Doch ist es irrig, den Dialog auch nur für das Primäre, Entscheidende zu halten. „Die Handlung, die das Gerüst der Visitatio bildet," sagt Schwietering (Dt. Dichtung d. MA. S. 39), „wäre auch ohne begleitendes Wort verständlich." Den Ursprung des Dramas müssen wir im δρώμενον

[47]) Zum Ursprung des Liturgischen Spieles. In: Xenia Bonnensia, Bonn 1929, S. 106—143; Sonderdruck S. 8.

suchen. Wir wenden uns deshalb zuerst der allegorisch-symbolischen Handlungsreihe der Osterliturgie zu, auf die man die Anfänge des liturgischen Dramas zurückführt.

Es sind die rituellen Osterzeremonien: die Anbetung *(Adoratio)* des Kreuzes am Karfreitag, der die Kreuzniederlegung *(Depositio)* folgt; dann vor der Ostermatutin oder an ihrem Ende die Kreuzerhebung *(Elevatio)*; und endlich der Grabbesuch *(Visitatio)*, der die Glaubensgewißheit bringt, die Bestätigung der Auferstehung. Von diesen Zeremonien ist jedoch nur die erste, die *Adoratio Crucis*, streng liturgisch. Sie stammt aus Jerusalem, wo sie bereits für das 4. Jahrhundert durch einen Bericht der Äbtissin Aetheria bezeugt ist.[48]) Von dort drang sie im 8. Jahrhundert in die römische Liturgie[49]) und fand im 9. Jahrhundert auch im übrigen Abendland Verbreitung. Die anderen Zeremonien aber, die gerade für die Entwicklung zum Drama von Bedeutung werden sollten, *Depositio, Elevatio* und *Visitatio*, fehlen in der römischen Liturgie! Obgleich beim Heiligen Grab früh dramatische Zeremonien ausgebildet wurden, ist die *Visitatio* zweifellos erst im germanischen Kulturkreis entstanden! Ihr Ursprung liegt, wie Young, *(Drama* II, 508) feststellt, „im Westen, und sie wurde in die *Anastasis* in Jerusalem erst aufgenommen, nachdem sie die Kreuzfahrer dahin gebracht hatten [!]. Für ihre Aufführung in Jerusalem haben wir keinen früheren Beleg als einen Spieltext aus dem 12. Jahrhundert" (vgl. Young, *Drama* I, 262).

Die Anregung zu *Depositio* und *Elevatio* hat Young auf eine Prozession zurückführen wollen, die in Rom mit der Karfreitagsfeier verbunden war.[50]) Ihm schließt sich Schwietering an, wenn er behauptet:[51]) „Von besonders vorbildlicher Bedeutung für

[48]) Vgl. K. Young, *The dramatic associations of the Easter Sepulchre (University of Wisconsin Studies in language and literature* VII, 2), 1920, S. 19; Brinkmann, Ursprung S. 16; Young, *Drama* I, 86 ff.

[49]) Vgl. Thalhofer-Eisenhofer, Handbuch der kathol. Liturgik I², 1912, S. 633 ff.

[50]) Young, *dram. ass.* S. 11 ff.; *Drama* I, 115. Gegen Youngs Theorie, daß auch die Reservatio der Hostie, die am Gründonnerstag konsekriert wurde, da schon seit dem 5. Jh. am Karfreitag keine Konsekration zugelassen war, *Depositio* und *Elevatio* beeinflußt hätten, hat sich Neil C. Brooks *(The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy etc., Univ. of Illinois Studies in Language and Literature* VII, 1921, 2, S. 33) mit guten Gründen gewandt; nichts bezeugt, daß man damit den Gedanken an eine symbolische Grablegung verband. Vgl. auch Brinkmann, Ursprung S. 20 ff.

[51]) Über den liturgischen Ursprung des ma. geistlichen Spiels, ZfdA. 62, 1925, S. 6.

die abendländische Entwicklung erscheint die päpstliche *Missa Praesanctificatorum* in *Santa Croce in Gerusalemme*, d. h. vor allem die beiden Prozessionen vor und nach der Feier." Nun ist wohl nicht zu bezweifeln, daß die *Adoratio Crucis* am Karfreitag als Gedächtnisfeier der Kreuzigung begangen wurde; unmöglich aber ist, daß die Niederlegung des Kreuzes nach der päpstlichen Prozession auf dem alten Aufbewahrungsplatz unter dem Altare der Basilika des hl. Laurentius *(Sancta Sanctorum)* als symbolische Handlung galt. Die älteren *Ordines Romani*, die eine ausführlichere Beschreibung bringen (sie stammen übrigens erst aus dem 12. Jahrhundert und dürfen daher in Einzelheiten nicht ohne weiteres auf frühere Zeiten bezogen werden), sagen nichts von einer symbolischen Bedeutung der Prozession. Das Holen und Wiederbringen des Kreuzes aus und nach *Sancta Sanctorum* ist, wie schon Brinkmann (Ursprung S. 18) feststellte, „offenbar nicht als symbolischer Akt verstanden, keinesfalls etwa als Erinnerung an die Grablegung zu deuten, sondern lediglich als Zweckhandlung, durch die Aufbewahrung des Kreuzes in *Sancta Sanctorum* und die Feier in *Santa Croce* bedingt. Es scheint ausgeschlossen, daß man in Rom selbst schon der Prozession die Bedeutung der Grablegung gab, zumal nur das Deponieren, nicht aber das Hin- und Wiederbringen des Kreuzes als Symbol der Grablegung aufgefaßt werden konnte".[52]) Auch die *Depositio* muß also außerhalb Roms entstanden sein. Dasselbe gilt von der *Elevatio*, an die zwar eine päpstliche Feier in *Sancta Sanctorum* nach der Prim des Ostertages erinnert, die Young auch als Ausgangspunkt annahm; doch ist durch nichts bewiesen, daß der Ritus über das 12. Jahrhundert zurückreicht, und überdies erweist sich im päpstlichen Ritus das Kreuz (und somit die *Elevatio*, wenn man davon überhaupt sprechen kann) — wie Brinkmann (Ursprung S. 20) nachwies — als sekundäre Einführung!

Schwieterings Behauptung, „daß die *Depositio* und *Elevatio* in Verbindung mit der *Adoratio* von Rom ihren Ausgang nahmen", besteht also nicht zu Recht. *„That the regular liturgical Adoratio was an influence to which in some measure [!] the extra-liturgical Depositio and the naturally following Elevatio owe their origin"* (Brooks, Univ. of Ill. Stud. VII, 32), ist zuzugeben. Der Anstoß kann aber kaum aus Rom gekommen sein.

[52]) Auf die Einwände von Brooks u. Brinkmann hin erklärt Young neuerdings (*Drama* I, 121, Anm. 3), nicht auf seiner Annahme zu bestehen.

Die Zeremonien sind auch nicht aus der Liturgie erwachsen, sondern eingefügt worden! Diese Feststellung ist für uns wichtig, denn es besteht demnach sehr wohl die Möglichkeit, daß es sich dabei um die Übernahme und Amalgamierung von Kultbräuchen handelte, deren Wurzeln in vorchristliche Zeit zurückreichen.

Das Kreuz könnte nachträglich an die Stelle eines Gottesbildes getreten sein (wie in manchen Gegenden die Hostie). Das mehrfach belegte „Imago Christi" ist gewiß vielfach nicht auf ein Kruzifix, sondern bloß auf das Corpus zu beziehen; jedenfalls ist die plastische Darstellung ohne Kreuz bezeugt.[53]) In Skandinavien hat sich ein solches *Imago Christi*, eine Holzfigur, erhalten (Uppsala).[54]) In Klosterneuburg war es mittelalterlicher Brauch, am Karfreitag nach der *missa praesanctificatorum* Kreuz und *corpus dominicum*, „eine plastische Darstellung des Heilands in Holz", in Linnentücher eingehüllt, in das hl. Grab zu legen.[55])

[53]) Mehrfach z. B. in England; vgl. Brooks, *Univ. of Illinois Stud.* VII, 1921, 2, S. 38; auch nach der interessanten Beschreibung Naogeorgs: *Regnum Papisticum* 1553, S. 148. Siehe unten S. 221. Joseph Quincy Adams *(Chief Pre-Shakesperean Dramas*, Boston 1924, S. 4) zitiert folgende Schilderung aus dem 16. Jahrhundert: *„There was in the Abbye Church of Duresme verye solemne service uppon Easter Day, betweene three and four of the clocke in the morninge, in honour of the RESURRECTION, where two of the oldest Monkes of the Quire came to the Sepulchre, being sett upp Good Friday, after the Passion, all covered with red velvett and embrodered with gold, and then did sence it, either Monke with a pair of silver sencers sittinge on theire knees before the Sepulchre. Then they both rising come to the Sepulchre, out of which, with great devotion and reverence, they tooke a marvelous beautifull Image of our Saviour, representing the resurrection, with a crosse in his hand, in the brest wherof was enclosed in bright christall the holy Sacrament of the Altar, throughe which Cristall the Blessed Host was conspicuous to the behoulders. Then, after the elevation of the said picture, carryed by the said two Monkes uppon a faire velvett cushion, all embrodered, singinge the anthem of Christus resurgens, they brought it to the High Altar, and senceing it all the while that the rest of the whole quire was singinge the fore-said anthem of Christus resurgens, etc."* Vgl. den Gebrauch eines *Imago Dominici Resurrectionis* in einer aus dem 15. oder 16. Jahrhundert stammenden *Elevatio* des Klosters Prüfening (Young, *Drama* I, 157 ff., 161). Hier wird es sich um eine theatralische Form der Spätzeit handeln. Ursprünglich aber könnte die Form der *Depositio* sein, wie sie in einem *Ordinarium* aus Barking (bei London) vom 15. Jh. überliefert ist: *„Deferant Crucem ad magnum altare, ibique in specie Joseph et Nicodemi, de ligno deponentes Imaginem, uulnera Crucifixi uino abluant et aqua..."*

[54]) Brooks a. a. O. S. 62, Abb. 17.

[55]) Hermann Pfeiffer, Klosterneuburger Osterfeier und Osterspiel, Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg I, Wien 1908, S. 20.

Ein Freisinger Ritual von 1673 nennt eine *statua Christi*. In einem Text aus dem Benediktinerkloster Prüfening heißt es: *„ymaginem Crucifixi coram populo de cruce deponunt"*. Daraus ist zu schließen, daß „*Imago Crucifixi*" ursprünglich das vom Kreuz losgelöste Bild bedeutete.[56])

Da die *Adoratio* nur dadurch zur übrigen Handlungsreihe in Beziehung steht, daß sie das Kreuz zum Symbol des Gekreuzigten erhebt und so den Kreuzzeremonien ihren Sinn gibt, könnte zugleich mit der Verwendung des Kreuzes auch die Verbindung mit der *Adoratio* als sekundär angesehen werden. Tatsächlich liegt die Zeremonie der Kreuzanbetung m. E. doch auf einer ganz anderen Ebene, als *Depositio, Elevatio* und *Visitatio*, die insofern von vornherein dramatisch sind, als sie die Aufführung eines δρώμενον darstellen.

*

„Der Zeitraum von 800 bis etwa 950", meint Brinkmann (Ursprung S. 19), „wird die ungefähre Spanne sein, in der die Depositio entstand; wo sie zuerst aufkam, läßt sich nicht sagen." Immerhin, schon die Zeit ist bedeutsam: es ist eine Periode erhöhter Tätigkeit der Kirche im Kampfe gegen das germanische Heidentum; bei den Angelsachsen als Abwehr drohenden Rückfalls gerade im 9. Jahrhundert; bei den Franken als Vorstoß in breitere Schichten des Volkes; bei den Deutschen zur Vollendung des noch keineswegs ganz geglückten Bekehrungswerkes. Auf den germanischen Kulturkreis weist aber auch die Überlieferung ganz deutlich.

Das älteste Zeugnis einer dramatischen Ausgestaltung der Osterzeremonien durch unsere symbolische Handlungsreihe bietet eine Ordnung des Gottesdienstes für die englischen Klöster aus der Zeit König Edgars (959—975): Die *R e g u l a r i s C o n c o r d i a* des St. Aethelvold, Bischofs von Winchester (seit 963).[57]) Be-

[56]) B r o o k s a. a. O. S. 39. — Gegen eine ursprüngliche Verwendung der Hostie bei dieser Zeremonie scheint folgende Stelle in einem *Ordinarium Turicense* von 1260 (Zürich, Zentralbibl.; vgl. Young, *Drama* I, 132, 154 f.) zu sprechen: *Contra omnem rationem est, quod in quibusdam ecclesiis Eucharistia in huiusmodi archa Sepulchrum representante poni consuevit et claudi. Ibi enim Eucharistia, que est uerum et uiuum Corpus Christi, ipsum Christi Corpus mortuum representat, quod est indecens penitus et absurdum.* [!]

[57]) Über die Autorschaft vgl. C h a m b e r s M. St. II, 307; ebd. ein Auszug. Den vollständigen Text hat W. S. L o g e m a n n, Anglia XIII, 1891, 365 ff., nach einem *Cotton MS. Tiberius A.* III (1020—1030) herausgegeben.

wußt wird hier mit der *Depositio* ein Brauch eingeführt, der wohl in manchen Kirchen des Kontinents geübt wurde *(„usum quorundam religiosorum")*, offiziell aber nicht anerkannt war. In der Einleitung wird besonders auf Fleury und Gent gewiesen.[58]) Was Fleury betrifft, so wissen wir, daß nach dem Muster dieser berühmten Benediktinerabtei Aethelvold um 954 das Kloster von Abington reformiert hatte. Doch dürfte, worauf Creizenach (I, 44, Anm. 2) verwies, die Kreuzbestattung nicht von dort übernommen sein, da sie in den *Veteres Consuetudines Floriacenses*, die Bosco *(Floriacensis vetus bibliotheca*, Lugduni 1605, S. 390 ff.) *ex vetustissimo ante sexcentos annos scripto membranaceo codice* herausgab, fehlt. Es kommt also eher Gent in Frage, wo sich Erzbischof Dunstan, der die *Regularis Concordia* revidiert hat, während seiner Verbannung im Jahre 955 im St. Peterskloster aufhielt. Damit würde die Herkunft des Brauches in eine Gegend gerückt, in der heidnisch-germanisches Brauchtum mit besonderer Zähigkeit fortlebte, unweit von uralten bedeutenden Kultstätten.

Ein zweites Zeugnis für die dramatische Aufführung der Grablegungszeremonie im 10. Jahrhundert ist in einem *Troparium* überliefert, das aus der Zeit der drei ersten Ottonen stammen muß[59]) und der Bamberger Dombibliothek gehörte.[60])

Betrachten wir nun die Feier nach der *Regularis Concordia.*[61]) Der Anbetung folgt die K r e u z n i e d e r l e g u n g : Diakone hüllen das Kreuz am Ort der Anbetung in Tücher ein und tragen es dann unter dem Gesang von Antiphonen zum Grab *(ad locum monumenti)*. Hier wird das Kreuz niedergelegt und, „als sei der Leib des Herrn begraben" (!), eine Antiphone gesungen. An diesem Ort wird das heilige Kreuz mit aller Ehrfurcht bis zur Nacht der Auferstehung bewacht. Während der Nacht wird eine richtige Totenwache eingerichtet *(Nocte vero ordinentur duo fratres aut tres aut plures si tanta fuerit congregatio, qui ibidem psalmos decantando excubias fideles exerceant . . .)*. Am folgenden Tage wird vom Abt das n e u e F e u e r gebracht,

[58]) *. . . accitis Floriacensibus beati Benedicti nec non praecipui coenobii quod celebri Gent nuncupatur vocabulo monachis quaeque ex dignis eorum moribus honesta colligentes . . . has morum consuetudines ad vitae honestatem et regularis observantiae dulcedinem . . . hoc exiguo apposuerunt codicello . . .*

[59]) Vgl. J ä c k, Vollständige Beschreibung der öffentl. Bibliothek zu Bamberg, I, Nürnberg 1831, S. 143.

[60]) C. L a n g e, Die lat. Osterfeiern, München 1887, S. 29.

[61]) Vgl. E. K. C h a m b e r s, *The Mediaeval Stage* II, 306 ff.

die Osterkerze daran entzündet *(posito vero cereo ante altare ex illo accendatur igne)* und vom *diaconus* feierlich geweiht *(more solito benedicens)*.

Es ist bemerkenswert, daß auch dieser Brauch eng mit einem heidnischen Frühlingsritus zusammenhängt, mit der Erneuerung des Feuers, die in Deutschland schon unter Bonifatius von der Kirche übernommen wurde, während man in Rom von den *ignes paschales*, wie wir dem Briefwechsel zwischen Bonifatius und Papst Zacharias (741—752) entnehmen können, noch nichts wußte.[62])

Es folgt am Ostertag vor der Matutin die *Elevatio*. Mit der einfachen Anweisung: *Eiusdem tempore noctis antequam matutinorum signa moveantur, sumant editui crucem et ponant in loco sibi congruo;* endlich am Ende der Ostermatutin die *Visitatio* in stark dramatischer Ausführung: Während der 3. *Lectio* bekleiden sich vier Brüder; einer von ihnen, mit einer Alba bekleidet und „wie um etwas anderes zu tun", begibt sich zum Ort des Grabes; dort sitzt er still, einen Palmzweig in der Hand. Während dem 3. Responsorium folgen die anderen drei nach, alle *cappis induti* und mit Weihrauchfässern in den Händen. Langsam, „als ob sie etwas suchten" (!), kommen sie zum Ort des Grabes. Denn, so heißt es hier, „das wird gespielt als Nachahmung *(Aguntur enim haec ad imitationem)* des Engels, der auf dem Grabe sitzt, und der Frauen, die kommen, um den Leib Jesu zu salben". Als aber der Sitzende jene drei „gleichsam Irrenden und etwas Suchenden" näherkommen sieht, beginnt er mit mittlerer Stimme zu singen: *Quem quaeritis*, worauf ihm die drei zusammen antworten: *Jhesum Nazarenum* usw. Und nach der Aufforderung: *Ite nuntiate* usw. wenden sich jene drei zum Chor und sagen: *Alleluia: resurrexit dominus.* Darauf wieder sagt jener Sitzende, „als ob er jene zurückriefe": *Venite et videte locum.* Damit erhebt er sich und zeigt den vom Kreuz entblößten Ort sowie die Tücher. Diese heben die drei auf, breiten sie gegen den Klerus aus und singen, als *(veluti)* zeigten sie, daß der Herr auferstanden und auch nicht in das Tuch gehüllt sei: *Surrexit dominus de sepulchro*, worauf sie das Tuch auf den Altar legen. Mit dem *Tedeum* wird die Feier beschlossen.

Wir sehen, die *Visitatio* hat hier — in der ältesten Überlieferung aus dem 10. Jahrhundert — bereits vollständig die

[62]) Siehe unten S. 219.

Form eines Dramas. Die Verwendung des *Quem quaeritis*-Tropus als Dialog ist hierzu nicht einmal wesentlich. Als dramatische Aufführung kann auch die *Depositio* bezeichnet werden, wenngleich der rollenmäßige Ausbau nicht weit gediehen ist. Auffallend bleibt dagegen die undramatische, ja unzeremonielle Ausführung der *Elevatio*.

Hier liegt, wie Brinkmann sagt, ein „wunder Punkt der Forschung", eine Schwierigkeit jedenfalls für die Deutung des Vorgangs beim Ursprung des liturgischen Dramas. Eine solche hat — tiefergehend — zum ersten Male Schwietering (ZfdA. 62, 1925, 1 ff.) versucht, indem er die Frage stellte, „warum das geistliche Spiel gerade vom Ostertropus seinen Ausgang nahm und warum liturgische Handlung gerade an dieser Stelle zum Wortdialog drängte" (S. 3). Schwietering ging dabei in Anschluß an Young *(dram. assoc.* S. 31, 95, 123) von der Annahme aus, daß die ursprüngliche Stellung der *Elevatio* am Ende der Ostermatutin gewesen sei: „nach dem dritten *Responsorium* vor dem *Tedeum*, solange die von der*Adoratio* ausgehende Handlungsreihe durch sie zum Abschluß gelangte, was bis in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts hinein der Fall war. Denn nach althergebrachter liturgischer Anschauung liegt hier die Stunde, in der Christus auferstanden ist..." Aus dieser „Peripetie der Osternacht" sei die Geburt des Dramas zu verstehen: „Hier an diesem Punkt lag der innerhalb des kirchlichen Kults ganz unvergleichliche Umschwung der Trauer zur Freude, der Fasten zu Ostern, der Karwoche zum Herrentag, des Gottestodes zur Auferstehung, hier ballte sich kultisches Erleben zu äußerster Spannung, um zur ersten dramatischen Szene, der unmittelbar folgenden *Visitatio*, durchzustoßen, die als gültigeres kultisches Symbol der Auferstehung die *Elevatio* eigentlich überflüssig machte, sie aus ihrer ursprünglichen Stelle vor der Matutin zurückdrängte und oft zur vorbereitenden Handlung ohne symbolische Geltung erniedrigte." [63])

Gegen Schwietering hat Brinkmann (Ursprung S. 30 f.) eingewandt, daß diese Peripetie nicht erklären könne, „warum gerade in der *Visitatio*, nicht in der *Elevatio* der dramatische Funken sich entzündete. Denn in der *Elevatio*, die den Auferstehungsvorgang symbolisiert, nicht erst in der *Visitatio* sollte der Stimmungsumschwung sich ereignen". Tatsächlich aber fehlt gerade bei der *Elevatio* in der Regel jene Peripetie zur Freude!

[63]) Vgl. Dt. Dichtung d. MA. S. 37.

Die Erklärung dafür sucht nun Brinkmann darin, daß die *Elevatio* von Anfang an „in aller Stille als Mysterienfeier begangen“ worden sei, unter Ausschluß des Volkes, mit gedämpfter Gesangsbegleitung, wie es der größte Teil der Überlieferung belege; der Grund für die esoterische Feier der *Elevatio* liege in ihrer Stellung vor der Matutin, die Brinkmann gegen Young und Schwietering für ursprünglich hält; dadurch sei der Ausschluß des Volkes von selbst gegeben gewesen: „denn erst nach dem Glockenläuten strömte die Gemeinde zur Messe zusammen“ (Ursprung S. 33). So blieb — nach Brinkmann — die Peripetie von Trauer zu Jubel der *Visitatio* vorbehalten. „Darin scheint“, so schließt er mit bemerkenswerter Vorsicht (S. 37), „eine Erklärung dafür zu liegen, daß in der *Visitatio*, nicht in der *Elevatio* das Ostererlebnis eine dramatische Form sich schuf.“

„Vielleicht“ noch etwas näher zum Ursprungsvorgang meint Brinkmann vorzustoßen, indem er den seelischen Ursprung des geistlichen Spiels „im dogmatischen Erleben“ (S. 39) sucht. Zwar verwahrt er sich gegen die äußerliche Auffassung, als habe die „zweckhafte Überlegung“ zugrunde gelegen: „weil man auf glaubenstärkende Mittel sann“; vielmehr sei das Osterspiel geschaffen „aus dem Jubel der Glaubensgewißheit, nachdem vorher die Peripetie von Fastenklage zu Osterfreude erfahren war“. Wir werden noch sehen, daß diese Scheu, eine „zweckhafte Überlegung“ der Kirche festzustellen, zwar sehr feinfühlend, doch den geschichtlichen Tatsachen wenig entsprechend ist. Aber abgesehen davon läßt Brinkmann nun seinerseits wieder die Frage offen, warum die *Elevatio*, dieses zentrale Ereignis des Ostergeschehens, an eine Stelle gesetzt wurde, die „natürlich“ (wie Brinkmann S. 33 sagt) zum Ausschluß des Volkes führte, der dann erst „nachträglich“ begründet wurde. Wenn Brinkmann kurz darauf den Ausschluß der Laien auf den Mysteriencharakter der Feier zurückführen will (S. 34), so ist das ein Zirkelschluß. Überdies ist mir nicht bekannt, daß die Kirche je eine solche Erklärung versucht hätte. Die Begründung in einer ungarischen *Elevatio* des 16. Jahrhunderts (Diözese von Gran, 1580; vgl. Young, *dram. ass.* S. 33; *Drama* I, 123 f.): „*sicut enim certum est Christum, antequam Mulieres et Discipuli ad Sepulchrum venirent, resurrexisse, ita convenit hanc caeremoniam peragi priusquam populus in templum conueniat*“, hat Brinkmann selbst als sekundär erkannt.

Ein praktischer Grund für den Ausschluß des Volkes bei der *Elevatio* wäre ja naheliegend: nämlich die Schwierigkeit der wirkungsvollen dramatischen Vorführung. Allerdings würde dies eine Rücksichtnahme auf das Volk voraussetzen, wie sie offenbar die jüngste Forschung nicht anerkennen will — mit Unrecht, wie wir zeigen werden. Aber es scheint doch gar nicht sicher, daß die esoterische Ausführung der *Elevatio* vor der Ostermatutin, wie Brinkmann glaubt, durchweg primär war,[64]) und daß die Teilnahme des Volkes bei der *Elevatio*, die eine Anzahl von Fassungen ausdrücklich voraussetzt,[65]) auf sekundären Einfluß der *Visitatio* zurückgeht. Brinkmann erklärt zwar, das sei „nicht schwer zu verstehen“, die *Visitatio* sei von vornherein dem Erleben des Volkes zugänglich gewesen, „weil sie Glied der offiziellen Messe war, und gerade auf den Glauben des Volkes sollte sie wirken“ (hier wird also doch die Lehrtendenz zugegeben!). „Und weil nun die *Visitatio* und *Elevatio* in enger Beziehung zueinander standen, zusammenfielen oder sich gegenseitig beeinflußten, darum konnte die *Elevatio* nun auch leicht [!] wie die *Visitatio* in Anwesenheit des Volkes begangen werden.“ Aber wenn dies so „leicht“ war, bleibt es wieder unverständlich, warum die *Elevatio* nicht die Bedeutung erlangte, die man erwarten sollte. Hier hebt also Brinkmann seine eigene Beweisführung wieder auf.

Zwei Beispiele seien hier angeführt, die vielleicht doch auf einen ganz anderen Hergang weisen: In einem Moosburger *Bre-*

---

[64]) Das *Ordinarium* von Barking aus dem 15. Jh., das die Stellung vor der Matutin als alte Gewohnheit bezeichnet, kann für eine ein halbes Jahrtausend früher liegende Epoche kaum als beweisend gelten. Bezeichnend ist dabei immerhin die starke Berücksichtigung der Wirkung aufs Volk: „*Et quoniam populorum concursus temporibus illis videbatur deuocione Kate- frigessere, et torpor humanus maxime accrescens, venerabilis Domina rina de Suttone* [1363 bis 1376 Äbtissin von Barking], *tunc pastoralis cure gerens vicem, desiderans dictum torporem penitus exstir- pare et fidelium deuocionem ad tam celebrem celebra- cionem magis excitare, vnanimi consororum consensu instituit ut statim post III responsorium Matutinarum die Pasche fieret Dominice Re- surrexionis celebracio* ... (vgl. Young, *dram. ass.* S. 120; Brinkmann, Urspr. S. 36, Anm.; Young, *Drama* I, 164 ff.). Eine solche Wirkung konnte doch auch ursprünglich, in den Jahrhunderten der Heidenbekehrung, be- absichtigt gewesen sein! Den stark dramatischen Charakter der Zeremonie unterstreichen Wendungen wie: *figurantes animas sanctorum Patrum* ... *ad inferos descendentes* ...“ oder: „*qui quidem sacerdos representabit personam Christi ad inferos descensuram* ...“

[65]) Vgl. Brinkmann, Ursprung 34; s. z. B. eine *Elevatio* aus Bamberg (1587): Young, *Drama* I, 173.

viarium vom Ende des 15. Jahrhunderts (jetzt Münchener Staatsbibl. *Cod. lat.* 9469; vgl. Brooks, *Univ. of Illinois Stud.* VII, 104) finden wir zur *Elevatio Crucis* in der Osternacht die Anweisung (fol. 58v), man möge die Laien ausschließen, wenn sich das bequem machen ließe, „denn bei uns feiern Männer und Frauen in der Kirche die heiligen Vigilien, und wenn die Zeit der Matutinen kommt, können die Kleriker diese [das Volk] nicht ohne Aufsehen entfernen, da die Vigilien ein alter Brauch sind . . .“ [66]) Hier wird also die Befürchtung ausgesprochen, daß die offenbar neue Verordnung sich gegen den Volksbrauch nicht werde durchsetzen lassen. Dieser Brauch war ohne Zweifel weit verbreitet; wir werden ihn vor allem zur Weihnachtszeit — in heidnischer Form — wiederfinden.

Dann wird aber ein Hauptargument in der Beweisführung Brinkmanns hinfällig: daß nämlich die Feier der *Elevatio* vor der Matutin den esoterischen Charakter zur „natürlichen“ Folge gehabt habe.

Das zweite Beispiel, das für unsere Untersuchung von besonderem Interesse ist, bietet ein Wormser Synodalbeschluß von 1316, nach dem die bis dahin übliche Beteiligung des Volkes an der *Elevatio* untersagt wird, weil — wie Schwietering es etwas willkürlich auffaßt — „das sakramentale Auferstehungserlebnis sittlicher *Renovatio* im Volksglauben zum Sympathiezauber zur Erhaltung physischer Lebenskraft geworden [?]“ sei. Es komme vor, so heißt es, daß in der heiligen Nacht der Auferstehung des Herrn zur Erhebung des Bildes des Gekreuzigten aus dem Grabe eine übermäßig große Anzahl von Männern und Frauen, um die Wette sich drängend, versuche, zugleich mit den Kanonikern und Vikaren in die Kirche zu gelangen, und zwar in dem Irrglauben, sie würden in diesem Jahre der unausweichlichen Todesstunde entgehen, wenn sie die Erhebung des Bildes des Gekreuzigten erblickten. Um dem zu begegnen, wird bestimmt, daß von nun an das Mysterium der Auferstehung vor dem Einlaß des Volkes in die Kirche vollbracht werden solle.[67]) Nichts berechtigt m. E. hier zur Annahme, daß das Anschauen der *Elevatio* durch Laien ein „allmählich eingerissener, dann längere Zeit stillschweigend geduldeter Mißbrauch war“ (Brinkmann, Urspr. S. 34). Es scheint mir doch gar nicht ausgeschlossen, daß dieser Brauch zusammen mit dem daran geknüpften Glauben oder „Aberglauben“ des Volkes in älteste Zeiten zurückreicht. Da, wie wir noch sehen werden, kaum bezweifelt werden kann, daß die Kirche mit dem Osterfest an ein altheidnisches, auch germanisches Kultfest anknüpfte, und vieles darauf deutet, daß im Mittelpunkt dieses vorchristlichen Festes eben ein Auferstehungsdrama stand, wird man die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit nicht von der Hand weisen können, daß die Einführung der Zeremonie der *Elevatio* ursprünglich ein Zugeständnis an heidnisch-kultische Bräuche darstellte. Schon die Anwendung einer solchen kirchenpolitischen Taktik würde auf neubekehrte Völker des germanischen Kulturkreises deuten; in Rom vermied man derartiges Entgegenkommen. Die Überlieferung hat uns auf denselben Weg gewiesen. —

Doch wir haben uns mit dieser Vermutung schon etwas weit vorgewagt und setzen uns wohl dem Vorwurf eines „handfesten Rationalismus“ aus, den Schwietering z. B. gegen Böhme (Das lat. Weihnachtsspiel, Leipzig 1917) erhob (ZfdA. 62, 14), weil der es wagte, den Anstoß zum Weihnachtsspiel in „reaktionären Bestrebungen“ zu suchen. Wir beeilen uns deshalb, zu betonen, daß wir ganz der Meinung Schwieterings sind, wenn er jene „Gesinnung“ ablehnt, „die die Wunderschöpfung der ma. Sequenz als einen mnemotechnischen Notbehelf zur Einprägung der Vocalisen der Allelujajubilen erklärt oder gar die Entstehung der christlichen Kunst aus der Tendenz zu begreifen

[66]) *In ipsa sancta nocte ante pulsacionem clam surgitur, sintque parata thuribula cum thure et mirra et thymimathe et aspersorio, et excludantur layci, si commode fieri potest, nam nobiscum viri et mulieres in ecclesia sacras vigilias obseruant et ueniente Tempore matutinarum clerici eos sine scandalo repellere nequeunt propter antiquam consuetudinem vigilandi* [!] *de qua dicit Jeronimus, ut dicit auctor Racionalis: Reor, inquit, tradicionem apostolicam permanisse vt die vigiliarum pasche ante noctis medium dimittere non liceat populos expectantes Christi aduentum vt resurgenti salvatori occurrant et postquam tempus illud transieret securitate presumpta festum cunctos agere diem . . .*

[67]) *„Cum a nostris antecessoribus ad nos usque pervenerit, ut in sacra nocte Dominicae Resurrectionis ad sustollendam Crucifixi Imaginem de Sepulcro, ubi in Parasceve locata fuerat, nimia virorum et mulierum numerositas certatim sese comprimendo, ecclesiam simul cum Canonicis et Vicariis introire nitantur, opinantes erronee: quod si viderent Crucifixi Imaginem sustolli, evaderent hoc anno inevitabilem mortis horam, his itaque obviantes statuimus, ut Resurrectionis Mysterium ante ingressum plebis in ecclesiam deinceps peragatur“.* (I. F. Schannat u. J. Hartzheim, *Concilia Germaniae* IV, Köln 1761, S. 258; Young, *Drama* I, 553.) — Vgl. auch die *Elevatio* von Raitenbuch und die von Regensburg bei Young, *dramat. associations* 82, 89.

trachtet, nicht schriftkundige Laien über die Heilswahrheiten der Bibel und Legende zu belehren etc. etc.“. Auch wir sind weit davon entfernt, solchen rationalistischen „Begründungen“ und nachträglichen Rechtfertigungsversuchen viel Bedeutung beizumessen. Aber wir möchten feststellen, daß auch die einseitige Betonung der individuellen Schöpferkraft einer Auffassung entspringt, die wir nicht teilen. Wenn Schwietering die Entstehung von Kunstwerken „nicht aus ihren accidentellen Relationen, sondern lediglich [!] aus schöpferischen Acten begreifen“ will, so verkennt er m. E., daß auch ein Künstler — und im vorliegenden Falle ist es noch sehr die Frage, ob mit einem solchen bei den ersten Anfängen immer gerechnet werden kann, ob nicht Notker und Tuotilo etwa als Ausnahmen zu gelten haben — nicht aus dem Nichts schöpfen kann, daß vielmehr die Wurzeln aller Kunst letzten Endes im Volk und dessen Traditionen liegen.

Gerade bei der Frage nach dem Ursprung einer Kunst ist es m. E. verfänglich, allzuviel mit „einmaligen Schöpfungen“ zu operieren, wie dies in der neueren Literatur über den liturgischen Ursprung des ma. Dramas geschieht. Nicht nur der „dramatische“ Ostertropus ist nach Young *(The Origin of the Easter Play*, PMLA. 29, 1914, S. 12) *„an original composition“* und nach Brinkmann (Ursprung S. 7) „die ungeheuer folgenreiche Tat einer einzelnen Persönlichkeit“; auch *Depositio* und *Elevatio* sind nach Brinkmann (S. 24) „nicht von selbst gewachsen, sondern einmal geschaffen“; die Klage der Rahel soll durch die Tat „eines schöpferischen Dichters“ entstanden sein (Stammler im Reallex. S. 222) usw. — Demgegenüber halte ich es für unerläßlich, daß auch die Frage nach den volkstümlichen Wurzeln, nach dem Zusammenhang mit Volkskunst und Volksbrauch gestellt wird, ganz besonders bei religiöser Kunst! Ebenso unerläßlich scheint mir bei der kirchlichen Kunst — vor allem der Frühzeit — die Frage nach dem Zweck, nach der pädagogischen, bekehrungstaktischen Tendenz. Wer diesen Gesichtspunkt vollständig ablehnt, übersieht offenbar, daß sich zunächst im frühen Mittelalter Kirche und Volkstum gegenüberstehen, daß mit der bodenständigen Tradition aus vorchristlicher Zeit gerechnet werden muß, daß durchaus nicht ohne weiteres eingeführtes Fremdgut zu schöpferischem Schaffen hätte anregen können, ohne an Überlieferungen volkstümlicher Art anzuknüpfen.

Es darf deshalb nicht bloß als äußerlicher Rechtfertigungsversuch für eine individuelle Neuerung angesehen werden, wenn die *Regularis Concordia* als Zweck für die Einführung der dramatischen Zeremonien *(Depositio)* die Stärkung des Glaubens des ungebildeten Volkes und der Neubekehrten angibt *(ad fidem indocti vulgi ac neofitorum corroborandam)*. Wie sehr die Tendenz zur Bekehrung beim Ursprung des geistlichen Dramas mitwirkte, wird aus unserer Untersuchung noch klar hervorgehen.

Die Äbtissin von Hohenburg, Herrad von Landsperg, sagt es übrigens im *„Hortus Deliciarum“* um 1170 ganz eindeutig — und ich sehe keinen Grund, ihre Aussage zu bezweifeln —: „Wohl mögen die alten Väter der Kirche, um die Gläubigen in ihrem Glauben zu stärken und die Ungläubigen durch die Art des Gottesdienstes anzulocken..., jene Art religiöser Vorstellungen [sie spricht von den Weihnachtspielen] ... angeordnet haben ...“, doch würde nach ihrer Meinung dieser Zweck mit den „entarteten“ Spielen ihrer Zeit nicht mehr erreicht.[68])

Ein Beispiel für diese Taktik liefert ja noch im 14. Jahrhundert die Äbtissin von Barking, Katherina von Sutton, die sich durch ein allgemeines Nachlassen des religiösen Eifers im Volke veranlaßt sah, feierliche dramatische Zeremonien zur Ausrottung der Schlaffheit und als Ansporn zur Frömmigkeit einzuführen.[69]) Auch Young *(Drama*, II, 411) sieht sich zur Annahme gezwungen, daß eine solche didaktische Absicht, wenn auch selten direkt zugegeben, unter den Verfassern der Stücke allgemein gewesen sei.

*

Schwietering und Brinkmann haben mit Recht hervorgehoben, daß eine Voraussetzung zur dramatischen Entwicklung im kirchlichen Ritual jene rememorative Auffassung der Liturgie war, die sich gerade im 9. und 10. Jahrhundert durchsetzte. Schwietering meint, „daß diese Verknüpfung leergewordener Form mit biblischem Gehalt, die sich in immer detaillierterem Parallelismus vor allem der Meßliturgie mit der Passion Christi kund tat, zu neuer erlebnismäßiger liturgischer Aneignung führen und willkürliche Allegorese zu leibhafter Symbolik wandeln

[68]) Ch. M. Engelhardt, Herrad v. Landsperg. Stuttgart 1818, S. 104.

[69]) Siehe oben S. 69, Anm. 64.

konnte“ (ZfdA. 62, 7). „Dieselbe Bewegung,“ führt Brinkmann (Urspr. S. 9) den Gedanken weiter, „die sich in der allegorischen Meßerklärung spiegelt, mußte dazu drängen, die Worte des Ostertropus anschaulich zu erleben und darzustellen, d. h. was die Worte des Tropus sagten, nun wirklich auch durch Marien und Engel sprechen zu lassen.“ Aber beide unterlassen es (abgesehen von der Einseitigkeit, mit der das Wort hier zum Ausgangspunkt gemacht wird), nach den Wurzeln dieser neuen Richtung zu forschen. Brinkmann bemerkt nur ganz allgemein, sie habe „offenbar einem übermächtigen Drange, die Meßvorgänge konkret zu erleben“, Ausdruck gegeben (S. 9).

Nun war die allegorische Deutung in der griechischen Kirche schon durch den Patriarchen Pophronius von Jerusalem († 638) eingeführt worden. Sie hing auch da ohne Zweifel mit dem Sieg des Christentums und mit der zunehmenden Verständnislosigkeit des Volkes den Zeremonien gegenüber zusammen.[70])

Im Abendlande vollzog sich die Wandlung ganz unabhängig (und etwas verschieden). Ad. Franz beschreibt den Vorgang so: „Bis um die Zeit des Kaisers Ludwig des Frommen bewegten sich die Meßerklärungen im Occidente ... mit der einzigen Ausnahme der Erklärung der gallikanischen Messe in einer einfachen grammatischen und sachlichen, zuweilen auch erbaulichen Erläuterung der Meßgebete. Man hielt sich an Isidor von Sevilla und benuzte die einschlägigen Ausführungen Augustins, Gregors, Cassiodorus’ und anderer. Im allgemeinen geht bei allem frommen Sinne ein nüchterner Zug durch diese Auslegungen. Allegorische Deutungen werden vermieden, die Zeremonien treten vor den Gebeten völlig zurück. Am Beginne des 9. Jahrhunderts ändern sich die Richtung und der Geschmack. An die Stelle der einfachen Wort- und Sacherklärung treten symbolische und allegorische Deutungen; jede Handlung erhält eine rememorative Auslegung, jede Zeremonie stellt Tatsachen aus der Vergangenheit dar und symbolisiert Hoffnungen für die Zukunft; in allem, was in der Messe vorgeht, erblickt man geheimnisvolle Beziehungen zum Leben und Leiden Jesu. Der Mann, an dessen Schriften sich diese Wendung knüpft, war Symphosius Amalarius von Metz“ (S. 351). Dieser Amalar war ein Schüler Alcuins; er starb zwischen 850 und 853 in Metz. In seinem Hauptwerk „*De*

[70]) Vgl. Adolph Franz, Die Messe im deutschen Mittelalter. Freiburg i. Br. 1902, S. 336.

ecclesiasticis officiis“ erscheinen „die Handlungen der Messe als Darstellungen der einzelnen Ereignisse des Lebens Christi und die Diener des Altares als Repräsentanten Christi und seiner Jünger“ (Franz S. 354).

Das ist eine für die Entwicklung zum Drama bedeutsame Neuerung. Die Gegend, aus der sie zu stammen scheint, ist nicht uninteressant! Übrigens hat sich Amalars allegorisierende Methode keineswegs leicht durchgesetzt; sie wurde auf der Synode von Kierzy 838 verworfen. Und noch Remigius von Auxerre, der seit 900 in Paris wirkte, hat sie streng vermieden.

Daß die neue Methode praktische Zwecke verfolgte, d. h. der Rücksicht auf das Volk entsprang, liegt auf der Hand. Franz hat die Zusammenhänge bereits klar umschrieben: „Im Occidente machte sich das Bedürfnis nach Erklärungen der liturgischen Handlungen sofort geltend, als die lateinische Kirchensprache vom Volke nicht mehr verstanden wurde. Das trat mit der Völkerwanderung und mit der Bekehrung der germanischen Stämme zum Christentum ein“ (S. 339).[71])

Also auch hier führt die Forschung nach den Wurzeln zur Rezeption des Christentums bei den germanischen Völkern, die ja in viel stärkerem Maße, als man gemeinhin wahrhaben will, eine Umgestaltung der gesamten abendländischen Kirche zur Folge hatte.

*

Zusammenfassend läßt sich bisher als Ergebnis unserer Untersuchung feststellen, daß die Keime zum Drama keineswegs in der christlichen Liturgie gegeben waren, eine Entwicklung zum Drama aus rein liturgischen Ansätzen heraus nie stattgefunden hat. Die allegorisch-symbolische Handlungsreihe, die dramatische Elemente enthält, d. i. *Depositio*, *Elevatio* und *Visitatio*, ist nicht aus der römischen Liturgie erwachsen, sondern aus außerliturgischen, nicht autorisierten Zutaten, deren Ursprung im Norden, in Flandern, Nordfrankreich oder Westdeutschland, jedenfalls im germanischen Kulturkreis zu suchen ist. Die im Rahmen der Theorie vom liturgischen Ursprung des mittelalterlichen Dramas gemachten Versuche, diese dramatischen An-

[71]) Vgl. C. Krieg, Die liturgischen Bestrebungen im karoling. Zeitalter, Akad. Antrittsprogr. Freiburg i. Br. 1888.

fänge zu erklären, müssen als unbefriedigend, zumindest als nicht überzeugend bezeichnet werden. Die Überlieferung schließt n i c h t die Möglichkeit aus, daß der Anstoß zum liturgischen Drama von außerkirchlichen Spieltraditionen, von heidnisch-kultischem Brauchtum kam; manches deutet vielmehr in der liturgischen Überlieferung selbst auf einen solchen Hergang.

Die Tropen.

In seinem Buch „*The Drama of the Medieval Church*“ (I, 178) erklärt Y o u n g, es sei klar, daß die Spiele der Kirche nicht direkt oder primär aus den regelmäßigen Zeremonien des christlichen Gottesdienstes erwachsen seien; obgleich diese oft in hohem Maße theatralisch und bisweilen leicht dramatisierbar wären, hätten sie doch nicht zum Hauptstrom der dramatischen Entwicklung geführt. Die tatsächlichen Anfänge des mittelalterlichen religiösen Dramas seien nicht in der Ausarbeitung von Elementen zu finden, die in den traditionellen Formen des Gottesdienstes enthalten waren, sondern in gewissen „vorsätzlichen und vielleicht unsanktionierten literarischen Zutaten zum autorisierten liturgischen Text“. Diese Zutaten könne man zusammenfassend als „Tropen“ bezeichnen.

Einen Ursprung des Dramas aus solchen literarischen Zutaten müssen wir allerdings grundsätzlich bezweifeln, da wir nicht den Text, sondern die Handlung für primär halten. Bei dem von uns vermuteten umgekehrten Hergang, einer sekundären Liturgisierung außerkirchlicher dramatischer Bräuche, ist aber die Feststellung, daß es sich bei den dramatischen Elementen der Liturgie um spätere, und zwar im germanischen Kulturgebiet etwa seit dem 9. Jahrhundert erfolgte Interpolationen handelt, nicht ohne Interesse.

Young denkt dabei an einen Zusammenhang mit der karolingischen Renaissance, hält aber eine nähere Untersuchung dieser Frage für überflüssig (I, 182). Sollte vielleicht G. Paris in gewissem Sinne mit seiner Vermutung recht behalten, daß die karolingische Erneuerung der Liturgie die Aufnahme von außerliturgischen Kompositionen in sich schloß? *(Journal des Savants* 1892, S. 684.)

Wir haben es hier in erster Linie mit einem musikalischen, nicht einem rein textlichen Problem zu tun. „Daß die Musik

schöpferisch mitgewirkt hat an der Entstehung des geistlichen Spiels“ (Brinkmann, Urspr. S. 1), ist zwar eine verbreitete Überzeugung, die Forschung steckt hier aber noch arg in den Anfängen. B r i n k m a n n hat es daher vorgezogen, auf eine Berücksichtigung der Musik zu verzichten, „im vollen Bewußtsein, daß damit ein wichtiger Faktor außerhalb der Betrachtung bleibt“.

Einen kleinen Vorstoß in das Gebiet der Musikgeschichte hat S c h w i e t e r i n g (ZfdA. 62, 1925, S. 13 ff.) unternommen, und im selben Jahr erschien eine eingehendere Untersuchung der Vorgeschichte des mittelalterlichen Dramas von H. F. M u l l e r *(Pre-history of the medieval Drama; the Antecedents of the Tropes and the Conditions of their Appearance*, ZfrPh. XLIV, 1925, 545 ff.). In beiden Fällen wird jedoch m. E. gerade d a s vollständig verkannt, worauf es uns hier vor allem ankommt: das volkstümliche Element in der Kirchenmusik.

Schwietering geht von der — in der Musikgeschichte allerdings vielfach (und besonders durch Peter Wagner) vertretenen — Annahme aus, daß der abendländische Kirchengesang nahezu vollständig aus dem Osten abzuleiten sei. Sollte aber da nicht der Anteil der germanischen Völker am Ausbau der westlichen Kirchenmusik stark unterschätzt sein? Zum *Jubilus* bemerkt Schwietering selbst: „Wie weit er im Abendland wieder an Volkstümliches anknüpfte und wie weit Notker Balbulus die überkommenen Allelujamelodien, die er mit Texten versah, durch eigene Weisen bereicherte, bleibt künftiger Erforschung der eigentümlich rhythmischen Bewegung der mittelalterlichen Sequenz vorbehalten.“

Nun scheint die Forschung in der Tat auf dem Wege, die alte Streitfrage nach dem Ursprung der Sequenzen [72]) dahin zu entscheiden, daß weder römische noch byzantinische, sondern — g e r m a n i s c h e Traditionen (wie doch eigentlich von vornherein zu vermuten war) zu dieser Schöpfung geführt haben, die als „erstes musikalisch-dichterisches Werk des germanisch-christlichen Geistes“ angesprochen werden darf. [73])

---

[72]) Vgl. Peter W a g n e r, Ursprung u. Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters (Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. I), [3] 1911, S. 252 ff.; Cl. B l u m e, Einleitung zur Ausgabe liturgischer Prosen: *Analecta hymnica medii aevi* LIII, Leipzig 1911.

[73]) J. M. M ü l l e r - B l a t t a u, Die Tonkunst in altgerman. Zeit etc., in N o l l a u, Germanische Wiedererstehung. Heidelberg 1926, S. 457.

Hans Joachim Moser (Gesch. der Musik I [1920], [5]1930, S. 50 f.) ist — m. W. zuerst — eine Verwandtschaft mit den althochdeutschen Zauberliedern und Sprüchen aufgefallen: Bemerkenswert sei bei diesen Formen „der über ein bloßes Symmetriegefühl deutlich hinausgehende Parallelismus gleichrhythmisierter Zeilen, denen wohl auch gleiche Melodie zugehört hat. Vielleicht", fügt er hinzu, „kündigt sich darin bereits jene Melodiegleichheit zusammengehöriger Zwillings- und Drillingszeilen an, die im 9. Jahrhundert als Hauptformprinzip der frühen Sequenz auftritt und später ein Hauptfüllsel zeilenreicher Leiche bildet". Und er wagt die Vermutung: „Vielleicht verbirgt sich manches germanische Liedschema in der altkirchlichen Hymnodik, soweit diese nicht von antiken und syrischen Vorbildern bestimmt worden ist."

Volksliedmäßigen Ursprung hält Moser (Gesch. I, 104 f.) z. B. bei Notkers Sequenz „*Puella turbata*", deren Melodie unzweifelhaft Notkerisch ist, für wahrscheinlich. Die Form der Kernsequenz zeigt hier eine Gliederung in drei Hauptteile. „Jeder der drei Hauptteile gliedert sich seinerseits in drei verschieden lange Unterabteilungen, sogenannte ‚Choräle' . . ., so daß wir neun ‚Choräle' vor uns haben, deren jeder sich in zwei melodisch gleiche, textlich verschiedene ‚Versikel' scheidet. In diesen Zwillingszeilen haben wir das für die Sequenz charakteristische, wenngleich nicht überall durchgeführte, Baugesetz vor uns, dem von den Sachverständigen sehr verschiedene Ursprünge nachgesagt werden: bald wird ostgriechische Herkunft, bald ein Zurückgreifen auf die antiphonische Struktur der Psalmen angenommen, bald auf die praktische Notwendigkeit hingewiesen, dem Chor beim Jubilus mittels Ablösung durch einen Echochor Zeit zum Ausruhen zu gönnen; vielleicht regierte das Prinzip der Melodiezeilenwiederholung aber auch schon den heidnisch-germanischen Leich, was ich bei der Volkstümlichkeit der Sequenzen und bei dem Vergleich etwa mit den erhaltenen Zaubersprüchen und Segen am ehesten glauben möchte. Jeden Versikel innerhalb des Chorals übernahm wohl ein Halbchor" (S. 109).

Die jüngsten Forschungsergebnisse von Jacques Handschin geben dieser Vermutung eine neue Stütze. In seiner Untersuchung „Über Estampie und Sequenz" (Z. f. Musikwiss. 12, 1929, 1 ff., 13, 1930, 113 ff.) hat der Baseler Gelehrte einen vornotkerschen Sequenztypus nachgewiesen, zu dessen Merkmalen der sog. „doppelte Cursus" gehört, den wir auch „im teils

weltlichen, teils geistlichen Lai und in der weltlichen, teils instrumentalen, textierten Estampie" finden. Handschin hält es für sicher, daß dieser Sequenztypus dem „klassischen" gegenüber als der archaische zu gelten hat und bis in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts zurückreicht. Durch die auffallende Rolle, welche die Harfe als Instrument des „königlichen Joculators und Barden David" in diesen Texten spielt, fühlt er sich versucht, „an die ‚grüne Insel' als die Heimat dieser Texte oder ihrer Vorbilder zu denken — der Apostel Flanderns, St. Amandus (7. Jh.), stand übrigens in engen Beziehungen zu den Jüngern Columbans —, oder wenigstens an einen noch stark keltisch beeinflußten Kulturkreis" (Zs. f. Musikwiss. 13, 117). Nun fällt auf, daß gerade bei diesem Typus eine Verknüpfung mit dem Alleluja fehlt. Keine einzige der sechs angeführten archaischen Sequenzen „scheint außer der syllabisch-textierten Form auch als Alleluja-Melisma überliefert zu sein", und überdies findet Handschin „der textierten Form nicht das (kurze) Alleluja vorangestellt, das in der westlichen Sequenzüberlieferung oft . . . die Sequenz eröffnet." Dies ist seiner Meinung nach, „wenn wirklich unser Sequenztypus der ältere ist, nicht ein Umstand, der für die Abstammung der Sequenz vom Alleluja - Melisma spricht! Bardenkunst, und zwar solche instrumentaler Prägung — dies ist eine Vorstellung, die hier näher liegt; vielleicht auch: spätantike Gauklerkunst und eventuell orientalische Beeinflussung, was aber mit der Vorstellung der Bardenkunst nicht so unverträglich wäre!" (a. a. O. S. 118). Nach Handschins Meinung sollte man überhaupt die Abhängigkeit der Sequenz vom gregorianischen Alleluja nicht überschätzen, auch im späteren „klassischen" Stadium nicht, in dem die Sequenz „die Reprise des Alleluja nach dem Versus ersetzte". Ihr melodisches Wesen sei ungregorianisch, und es sei nicht nur möglich, sondern naheliegend, anzunehmen, „daß sie auch in diesem Stadium aus weltlichen Quellen, aus der Spielmannskunst gespeist wurde".[74])

---

[74]) Auch Fr. Gennrich (Formenlehre des mittelalterlichen Liedes 1932, S. 142 ff.) muß zugeben, unbestritten sei „gerade in den Sequenzenmelodien — zum Teil aber auch in Hymnen! — ein dem gregorianischen Gesang fremdes Melodienmaterial und wohl auch solches instrumentaler Prägung zu erkennen, das aus der weltlichen Musik der Spielleute stammen kann". Wenn Gennrich im übrigen meint, Handschins Vermutung beiseiteschieben zu können, indem er sie ins „Reich des Unbeweisbaren" verweist, so muß eine solche Methode aus prinzipiellen Gründen abgelehnt werden. Wissenschaftliche Forschung ist nicht berechtigt, irgendwelche Möglichkeiten außer acht zu lassen, nur weil (vorläufig) direkte Beweise fehlen. Keine

Nehmen wir Spielmannskunst im brauchtümlichen Sinne, so stimmt Handschins Vermutung mit der von Moser annähernd überein, wenn wir von der Frage keltischen Einflusses, der zweifellos auch auf dem Gebiete der Musik überschätzt wurde, zunächst absehen.[75])

Vielleicht läßt sich eine Bestätigung dieser Hypothesen in einer Beobachtung finden, die schon vor mehr als fünfundsiebzig Jahren von einem Schweizer Forscher gemacht, aber bisher kaum ausgewertet (und m. W. auch noch nicht wissenschaftlich gesichert) wurde.

In einem Aufsatze über „Die Musik und die tonerzeugenden Instrumente der Alpenbewohner" (Jb. d. Schweiz. Alpenclubs IV, Bern 1868, S. 289 ff.) teilt H. Szadrowsky mit, daß er im Appenzellerland vielmals singenden Geißbuben längere Zeit zugehört und zu seiner Überraschung entdeckt habe, daß manche Melodieformen Notkerscher Sequenzen den jetzt noch lebenden Jodler- bzw. Alphornfiguren gleichen, von den alten Bergbewohnern der Schweiz als Jodelfiguren, überhaupt als Volksgesang, gesungen und von Notker für die Schlüsse seiner Sequenzen entlehnt worden seien. An einigen Beispielen (*cantus paschalis;* vgl. A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858, Nr. 40) zeigt er, „daß Notker dem Volksmund viel abgelauscht habe, sei es den Volksweisen oder den Hirteninstrumenten".

Hypothese kann als gesichert gelten, solange andere Hypothesen daneben überhaupt nur möglich sind! Rein kirchlicher Ursprung könnte also nur dann behauptet werden, wenn vorerst die Unmöglichkeit volkstümlicher Wurzeln nachgewiesen wäre. Tatsächlich ist es aber bisher nicht einmal gelungen, die Möglichkeit eines kirchlichen Ursprungs zu beweisen! Gennrichs eigene These, die Sequenz sei ursprünglich nichts weiter als „ein mit neuem Text versehener, erweiterter und in syllabischer Deklamation vorgetragener ‚*Versus alleluiaticus*'" (S. 117), steht auf mehr als schwachen Füßen. Abgesehen davon, daß sie wichtige Fragen unbeantwortet läßt, ist sie insofern auf einem Zirkelschluß aufgebaut, als die kirchlichen Formen a priori als primär angenommen werden.

[75]) Nach Otto Ursprung, Die Katholische Kirchenmusik (Handb. d. Musikwiss., Potsdam 1931, S. 70) eröffnet die durch Handschin angedeutete Möglichkeit irisch-keltischer Wurzeln „Fernblicke in neue große Zusammenhänge". Die Annahme byzantinischer Einflüsse hält er, was die freie Folge von Hebungen und Senkungen in den frühen Sequenzen betrifft, um so weniger für zwingend, „als die byzantinische Einflußhypothese in ihren gesamten sonstigen Aufstellungen sich als nicht stichhaltig erwiesen hat und als anderseits der wechselnde rhythmische Akzent der frühen abendländischen Literatur sehr wohl bekannt war". Dazu verweist Ursprung bemerkenswerterweise auf die Edda und auf die noch heute gebräuchlichen isländischen Volkslieder! Es scheint mir dann aber doch größte Vorsicht geboten, ehe man bei Übereinstimmungen zwischen weltlichen und kirchlichen Liedern von „weltlichen Entartungen" spricht (vgl. Ursprung S. 74).

Diese Beobachtung griff 1890 Alfred Tobler in seiner Arbeit über „Kühreihen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell" auf und fand das von Szadrowsky erschlossene hohe Alter durch die älteste Überlieferung des „Appenzeller Kühreihens" von 1545 (*Bicinia Gallica, latina, germanica;* Wittenberg bei Georg Rhaw) gestützt (S. 8 f.). Endlich hat vor wenigen Jahren Prof. Lach (Wien) in einer Abhandlung über „Die Tonkunst in den Alpen" (in: Die Österr. Alpen, ed. Leitmeier, Leipzig-Wien 1928, S. 332—80) die interessanten Ergebnisse der Untersuchungen von Szadrowsky und Tobler wieder ans Licht gezogen und in einen weiteren Rahmen gestellt, ohne jedoch auf unser Problem im besonderen einzugehen.[76])

Folgen wir kurz der entwicklungsgeschichtlichen Skizze Lachs. Danach sind alle alpenländischen musikalischen Formen wie Juchezer, Almschreie, Kuhreigen, Jodler, Gstanzeln, Schnadahüpfeln, Landler usw. „Repräsentanten musikalischer Typen und Entwicklungsphasen, die dem historisch und entwicklungsgeschichtlich geschulten Blick des vergleichenden Musikforschers auch außerhalb der Alpen in verschiedenen Ländern, Zeiten und bei verschiedenen Völkern entgegentreten" (S. 332). Eine urzeitliche Form, den archaischen Typus des „Urschreies", stellen die Juchezer und Almschreie dar. Die nächsthöhere Form ist der Kuhreigen,[76a]) immer noch ein urarchaischer Typus, der im *Jubilus* des Gregorianischen Chorales und in manchen Tonformeln der Sequenzen usw. seine Entsprechung findet: „Ein Ton wird lang ausgehalten und stoßweise in immer neuen Phonationsstößen wiederholt, worauf nach einem gellenden Schrei die Stimme in heulendem Glissando oder Portamento herabsinkt" (S. 336). Ein etwas späterer Typus — auch noch innerhalb der „Kuhreigen" — zeigt eine Verbindung mit dem Litaneienprinzip: „Die Wiederholung einer und derselben Phrase, wie sie uns ähnlich in den ältesten Formtypen gregorianischer Gesänge, in den Sequenzen und analog auch heute noch in den Gesängen gewisser Halbkulturvölker, Naturvölker sowie orientalischer Kulturvölker als Rudiment primitiver und archaischer Urmelopöie erhalten ist . . . Zur Vermittlung zwischen

---

[76]) Dies ist zu bedauern, da eine Untersuchung eines breiteren Materials unter Berücksichtigung der Sequenzenliteratur notwendig wäre. Die Autorenfrage erscheint mir dabei nebensächlich.

[76a]) Vgl. dazu Alfred Tobler, Das Volkslied im Appenzellerlande, Zürich 1903 (= Schr. d. Schweiz. Ges. f. Vk. 3), S. 119.

den einzelnen stets wiederholten Gliedern, den ‚Litaneienformeln‘, dienen chromatische oder enharmonische Portamentos, Glissandos u. dgl., also der vorhin beschriebenen urältesten, primitivsten und archaischen Melopöie entnommene Elemente“ (S. 337). Innerhalb der Kuhreigen entwickelten sich dann die mannigfachsten Formen bis zur vier- und achttaktigen Gliederung der Jodler, Gstanzeln, Schnadahüpfeln und Landler. Diese stellen innerhalb der alpenländischen Musik den entwicklungsgeschichtlich höchsten Typus dar.

Tobler unterscheidet zwei Arten von Jodlern: den einfachen mit individuell verschiedenartigen Jodelsilben sowie den stilisierten Jodler. Bei letzterem werden der Jodelmelodie vom Volke Worte unterlegt — also, wie Lach feststellt (S. 337): „genau derselbe Vorgang wie in Notkers Sequenzen, so daß man wohl daraus schließen darf, daß schon zu Notkers Zeit dieser Volksbrauch bestand und Notker bei der Erfindung des Kompositionsprinzips seiner Sequenzen einfach das Vorbild, das er in der alpenländischen Volksmusik, in den stilisierten Jodlern seiner Zeit, vorfand, nachahmte, indem er dieses Prinzip aus der Volksmusik auf die geistliche, d. h. Kunstmusik übertrug“.

Lach hat das Verdienst, einmal die Eigenwüchsigkeit der Volkskunst am Beispiel des alpenländischen Volksgesangs gezeigt und entgegen der in der jüngeren Forschung so einseitig herrschenden Ansicht vom „gesunkenen Kulturgut“ die starke Abhängigkeit der Kunstmusik von der Volksmusik betont zu haben.[77]) Durch das ganze Mittelalter läßt sich in der höheren Kunst der Einfluß des Volksliedes verfolgen,[78]) und man geht wohl kaum zu weit, wenn man mit Lach (D. Österr. Alpen S. 354) im Volkslied „den tiefsten, letzten und innersten Kern, das Mark unserer Musik“ überhaupt, im Gesellschaftslied letzten Endes „gehobenes Primitivgut“ oder, wie wir richtiger sagen sollten: „gestiegenes Volksgut“ erblickt. Ursprung und Entwicklung der mittelalterlichen Dichtung werden nur von dieser Erkenntnis aus richtig zu beurteilen sein.

Da wir vor allem die alpenländische Volksmusik heranzogen, erscheint die Frage berechtigt, ob diese isoliert dasteht oder in

[77]) L a c h, D. Österr. Alpen S. 334 f. Vgl. auch V. J u n k ebenda über das Volkslied.

[78]) Siehe die Anlehnung an Volkslieder bei Dietmar, dem Kürnberger, Walther, Neidhart; „auf volkstümlichen Tanzliedern fußen z. T. die Lieder Gottfrieds von Neifen, Neidharts, des Tanhûsers, Ulrichs von Winterstetten...“; J u n k, D. Österr. Alpen S. 331.

ihr vielleicht Reste einer alten, einst allgemein-germanischen Entwicklungsstufe erhalten sind.

Die Grundlage der Musik der Alpenländer ist die (anhemitonische) pentatonische Tonleiter, d. h. ein nur aus fünf Stufen bestehendes Tonsystem, in dem die Halbtonstufen fehlen. Diese lebt heute noch bei den keltischen Völkern fort,[79]) ist jedoch, wie die neueste Forschung gezeigt hat, durchaus nicht auf diese beschränkt, sondern bei den Naturvölkern der ganzen Welt zu finden, auch in Ostasien, China, Nordasien, Rußland, im alten Ägypten usf. Nach Gevaert und Riemann hat die Pentatonik auch in der altgriechischen Musik nicht gefehlt. Hugo R i e m a n n hat endlich pentatonische Elemente in a l l e n älteren liturgischen Gesängen nachgewiesen (Hb. d. Musikgesch. I, 2, Die Musik d. MA., Leipzig 1905, S. 62 ff.).

In der deutschen Kirchenmusik ist um 1000 zu bemerken, daß sie im Gegensatz zur italienischen Musik der Pentatonik zuneigt. Das charakterisiert auch die germanischen Sequenzen den romanischen gegenüber.[80]) O. F l e i s c h e r schloß daraus (Neumenstudien II, 69 ff.) auf Einführung dieser „keltischen Eigenart“ durch irische Mönche, wogegen Riemann orientalischen und griechischen Einfluß behauptete. Da die Pentatonik auch im schwedischen Volksgesang verbreitet ist,[81]) desgleichen den färöischen Balladenmelodien fast ausschließlich zugrunde liegt,[82]) endlich, wie wir sahen, in den Alpen urtümlich war, so ist nicht einzusehen, warum der germanischen Überlieferung die Originalität abgesprochen werden soll.

[79]) Besonders in Irland, Schottland und Wales; der älteste Beleg einer solchen keltischen Volksweise stammt m. W. aus dem 10. Jahrhundert.

[80]) Peter W a g n e r s Einwand (Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang; Bericht über den I. musikwiss. Kongreß d. dt. Musikges. in Leipzig 1925, Leipzig 1926, S. 31): „wir hätten dann aber den sonderbaren geschichtlichen Vorgang, daß die ursprüngliche romanische Fassung nicht pentatonisch ist, wohl aber die jüngere, germanische, während sonst die Pentatonik ursprünglichen, primitiven Kunstzuständen angehört“, fällt mit der These einer romanischen Priorität. Auch Wagners Feststellung, daß die Kelten, „deren Volksmusik bekanntlich in Europa die Pentatonik vertritt“, hier „durchaus auf seiten der halbtonfreundlichen romanischen, nicht der germanischen Gewohnheiten“ stehen, ließe sich mit der Annahme germanischer Wurzeln gut vereinigen.

[81]) Vgl. Tobias N o r l i n d, *Svensk musikhistoria*, Lund 1901, S. 28 f.

[82]) Hjalmar T h u r e n, *Folkesangen paa Faerøerne*, København 1908 (*F. F. Publications Northern Series* 2); obwohl die Entwicklung vom einfachen Rezitativ zu den pentatonischen Formen hier so natürlich ist, daß ein unabhängiger Verlauf auf den Färöern sehr gut möglich erscheint, denkt Thuren doch an keltischen Einfluß (S. 203 ff.).

„Wenn man sich aber erinnert," sagt Lach (S. 340), „daß diese anhemitonisch-pentatonische Skala, so wie sie heute noch bei den keltischen Völkern fortlebt, im Altertum auch bei den Germanen in Gebrauch gestanden zu haben scheint, wie dies aus den ältesten uns erhaltenen deutschen geistlichen Volksliedern, wie dem uralten Osterlied: ‚Christ ist erstanden' oder dem gleichfalls uralten Pfingstlied: ‚Nu bitten wir den heiligen Geist', hervorgeht, die deutlich noch Spuren anhemitonisch-pentatonischer Melopöie erkennen lassen (nur daß diese Gesänge von der katholischen Kirche im Sinne der Kirchentonarten später überarbeitet und retuschiert worden sind), dann gewinnt die Sache sofort ein ganz anderes Gesicht; denn wenn auch in den Urwäldern Germaniens ursprünglich anhemitonisch-pentatonische Gesänge erklangen, dann wäre es ganz gut denkbar, daß die Musik der Alpenländer die letzte Erinnerung, den letzten Niederschlag dieser Musik der germanischen Urzeit wenigstens in der einen oder anderen Hinsicht repräsentieren könnte."[83])

An die Tatsache, daß die „Alphorn-Fa"-Melodien[84]) eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem melodischen Bau der skandinavischen Tanz- und Balladenmelodien (wie auch der sich an die Volksmusik anlehnenden skandinavischen Kunstmusik: Grieg) zeigen, knüpft Lach die Frage, ob man nicht „die frappante tonale und melodische Übereinstimmung der Schweizer und skandinavischen Melodien auf ein gemeinsames entwicklungsgeschichtliches Moment zurückführen" könnte: „auf die Naturtöne des Alphorns wie der bei den Skandinaviern in Gebrauch stehenden Luren, welche Instrumente dann in der Schweiz wie in Skandinavien den Ausgangspunkt der melodischen Erfindung dieser Völker bildeten?" (S. 344).[85])

Nach allem wird die Annahme als berechtigt gelten dürfen, daß die mittelalterliche Sequenz musikalisch wie textlich an

[83]) Vgl. historische Berichte über Juchezer und Jodler der Alemannen im Altertum. Die schon indogermanische Existenz des pentatonischen Systems weist Ambros, Musikgesch. [3]I, 485, an dem altindischen Ton Madhiamadi nach. Vgl. H. Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien I (pentatonische und tetrachordale Melodie) 1916; Moser, Gesch. I, 19.

[84]) Darüber siehe Tobler, Volkslied S. 90 ff.

[85]) Eines der ältesten Zeugnisse für das Schweizer Alphorn liefert wohl Ekkehard IV. in seinen *Casus St. Galli* c. 3 (M. G. H. II, 103): *Tubas alio quam ceteri villani clanctu inflare didicerant.* Über das skandinavische Lur, bronzene Blasinstrumente vgl. Moser, Gesch. I, 34; über den Ursprung der dt. Musik aus jodlerartigen Signalrufen siehe Stumpfl, Die Anfänge d. Musik 1911, S. 26 ff.

germanisch-volkstümliche Kunstformen anknüpfte.[86]) Die Prioritätsfrage zwischen Deutschland und Frankreich, wie sie Blume neuerdings aufgeworfen hat, wird jedenfalls von einem ganz anderen Gesichtspunkt aus behandelt werden müssen. Dasselbe gilt für Mullers in dieser Beziehung höchst einseitige Betrachtungsweise (ZfrPh. XLIV, 563 f.). Schwietering blieb in der Vorstellung befangen, als hätte die Übernahme des Christentums einen vollständigen Bruch im germanischen Brauchtum herbeigeführt. So verkannte er die volkstümlichen Voraussetzungen der Sequenz. Notkers Ostersequenz *Favent igitur* bedeutet ihm nicht mehr als die Überwindung des „von Osterpredigt und -hymnus gepflegten Parallelismus von Frühling und Auferstehung gerade durch die Form des Jubilus zu gefühlsmäßiger Einheit", obgleich er sich bewußt ist, daß in derselben deutschen Landschaft, in der auch zur selben Zeit der Ostertropus *Quem quaeritis* entstand, „etwa anderthalb Jahrhunderte früher das *ôstarûn* genannte heidnische Frühlingsfest noch lebendig genug war, um mit seinem Namen — unter dem Einfluß ags. Missionstätigkeit — die bereits eingeführte kirchliche Bezeichnung *pascha* zu verdrängen" (ZfdA. 62, 17 f.). Aber Notker

[86]) Die germanische Herkunft der Schweizer Kuhreigen betont Tobler, Kühreihen S. 29, indem er u. a. auf die germanische Besiedlung der Schweiz im 5. u. 6. Jahrhundert verweist. — Bezeichnend für die Skepsis, die völlig unberechtigterweise germanischen Schöpfungen fast durchwegs von seiten der Wissenschaft entgegengebracht wird, scheint mir u. a. die Auseinandersetzung über den Ursprung der Geige in Europa. Nachdem man alle möglichen und unmöglichen fremdländischen Einflüsse oder doch keltischen Ursprung angenommen hatte, hat nun endlich Otto Andersson, *Stråkharpan, En studie i Nordisk instrumenthistoria*, Helsingfors 1923, wahrscheinlich gemacht, daß wir es (in Europa) mit einer germanischen Erfindung zu tun haben, die wohl auch von den Kelten, wie so manches andere, nur imitiert wurde. — Ähnliche Fälle sind in der Altertumskunde auf Schritt und Tritt zu finden, man könnte von einer Fremdländerei in der Wissenschaft sprechen. Ich glaube, auch Wagners Sequenzentheorie gehört hierher. Die Möglichkeit einer anderen Erklärung hat er übrigens offen gelassen: Einf. I, 262, Anm. 2, schreibt er: „Wer den Zusammenhang der Sequenzen mit der byzantinischen Poesie leugnet, muß in der Identität (?) der eigentümlichen poetischen Struktur einen Zufall erblicken, wie auch gegenüber der Tatsache unempfindlich sein, daß der Sequenzenbau nicht aus der Hymnenform abgeleitet werden kann, die seit Ambrosius die abendländische Liturgie beherrscht. Er muß die Singweisen der Hss. 484 St. Gallen, für die in der lateinischen Liturgie der Messe und des Offiziums kein Platz ist, und ihre merkwürdige Notierung in anderer Weise erklären. Von denen aber, die neuerdings die Entstehungsgeschichte der Sequenzen in der bisher üblichen Weise darstellten, hat kein einziger dazu den Versuch gemacht." Abgesehen von der Notierung dürfte unser Versuch diesen Forderungen genügen.

schloß sich durchaus nicht bloß den Tonreihen des kirchlichen Alleluja an, vielmehr ist anzunehmen, daß er germanisches Liedgut einschob. „Das Wortreich", sagt Müller-Blattau (G. W., 457), „ist germanisch, wenn auch verhüllt in Latein. Das liegt im Rhythmus, in der Doppelung der Verse, in der Wortverwendung klar zutage. Die Melodie aber ist freischöpferisch weitergebildet, vielleicht mit volkstümlichem Gut durchsetzt."[87]) Notkers Leistung wird so in ein ganz neues Licht gerückt.

Ich möchte nun folgenden Hergang annehmen: Indem das Volk, in Fortführung uralter religiöser Traditionen, aktiven Anteil auch am Gottesdienst der neuen Religion erstrebte, fanden, wie wir zahlreichen kirchlichen Bestimmungen der Frühzeit entnehmen, allenthalben „weltliche" Lieder Eingang in die christlichen Kirchen. Dabei wird es sich ursprünglich um ausgesprochen heidnisch-kultische Gesänge (sowie Tänze und Kultspiele) gehandelt haben. Die Kirche half sich in den meisten Fällen (wie ich noch ausführlich darlegen werde) durch Amalgamierung, d. h. durch Übernahme in verchristlichter Form. Und ein solcher Vorgang dürfte auch zur Entstehung unserer Sequenzen geführt haben.[88])

*

[87]) Mit der Verarbeitung von Volksgut stünde Notker keineswegs allein. Weltlichen Einfluß vermutet M o s e r (Gesch. I, 99) vor allem bei den Laudes, Gesängen zu Ehren der Klosterheiligen, etwa bei Ratperts Prozessionsgesang in Ms. St. Gallen 381, dessen Form den Vergleich mit Liebesliedern der Zeit nahelegt; desgleichen bei Wipos Rondo- und Kehrreimbildungen. „Die bedeutende Formentwicklung der Sequenz, welche von der grobschlächtigen Prosa Notkers zu der glatten Trochäenrhythmik etwa des Thomas a Celano *(dies irae)* führen sollte, bahnte sich", wie Moser ausführt (Gesch. I, 118), „zunächst in der Durchsetzung der musikalischen Vierhebigkeit an, die wir als Grundgesetz der germanischen Verszeile kennen gelernt haben." Als typische Übergangserscheinung nennt er hier Wipos Ostersequenz *„Victimae paschalis laudes"*, der bekanntlich in der Geschichte des liturgischen Dramas eine große Rolle zugeschrieben wurde, während Moser umgekehrt die ganz volksliedhaft gehaltene dialogische Grabszene Wipos „für eine einfache Wiedergabe der bereits volkstümlich gewordenen österlichen Singspielnummer" halten möchte. Obwohl dies in Ermangelung volkstümlicher Textüberlieferung aus der Frühzeit schwerlich je wird entschieden werden können, wird man m. E. der Auffassung Mosers vor den papierenen „Entwicklungs"-Konstruktionen eines Lange u. a. den Vorzug geben dürfen.

[88]) Nach Abschluß dieses Kapitels erschien Hans M e r s m a n n s „Deutsche Musikgeschichte" (Potsdam 1934); die dort vertretene Auffassung der Sequenz stimmt im wesentlichen mit meiner Annahme überein. Mersmann erkennt hinter dem Anschwellen des Alleluja-Melismas die „Urkraft der Volksmusik" und bemerkt S. 33: „Das Anwachsen dieser elementaren Kräfte mußte die Haltung der Gregorianik bedrohen ... Die Abwehrkräfte

Genau genommen sind die Sequenzen nichts anderes als eine Sonderart von „Tropen" im weiteren Sinne. Ursprünglich war „Tropus" bloß ein anderer Ausdruck für wortlose Tonfolgen, Vokalisen. So spricht Cassiodor im 6. Jahrhundert von den *Tropi* des Alleluiagesanges.[89]) Wissenschaftlich versteht man heute unter Tropen (oder *festivae laudes*, da sie vor allem zum Schmuck der Festtage dienten) frei ausgebaute Teile der Liturgie in Prosa oder Versen, nach Wagners Definition (Einf. I, 277 f.): „Einleitungen, Einschiebsel oder Zusätze zu den liturgischen Gesängen." Und zwar unterscheidet man solche, „die einen liturgischen Gesang durch in Text und Melodie n e u e Stücke ausdehnen", und solche, „die, ohne ihn musikalisch zu erweitern, seine Melismen durch Einfügung von Worten in syllabische Melodik auflösen". Letztere kämen also den Sequenzen nahe, nur daß sie im Gegensatz zu diesen immer an den Text gebunden bleiben, an dessen Melisma sie sich anlehnten. So wurden — u. a. von Tuotilo — vor allem die Kyrieweisen, dann aber die meisten Gesänge der Messe tropiert, und zwar auch dort, wo keine Melismen syllabisch aufzulösen waren.

Das Verfahren ist, wie wir heute wissen, ebensowenig eine Erfindung Tuotilos, wie die Sequenz eine Neuschöpfung seines St. Galler Zeitgenossen Notker. M u l l e r (ZfrPh. XLIV, 560) hat darauf aufmerksam gemacht, daß schon ein halbes Jahrhundert früher Interpolationen, wie das weihnachtliche *„Dum ortus fuerit sol"*, verbreitet waren, die den späteren Neuerungen zur Zeit Notkers und Tuotilos (vgl. dessen Tropus *„Gaudeamus hodie quia Deus descendit de coelo")* ganz ähnlich sind. Und ebensolche Erweiterungen und Einschübe scheint Agobard von Lyon unter die verbotenen *plebeios psalmos* gerechnet zu haben!

In den folgenden Jahrhunderten erfreuten sich solche Tropen in fast allen Teilen des Abendlandes einer erstaunlichen Beliebtheit, wie zahlreiche deutsche, aber auch französische, englische und italienische Bücher seit dem 10. Jahrhundert zeigen. Sie waren durchaus nicht immer einwandfrei im kirchlichen Sinn,

der Kirche wurden geweckt. Eine kluge und weitblickende Psychologie verbirgt sich hinter ihnen: die barbarischen Elemente der Musik nicht auszustoßen, sondern sie der religiösen Idee dienstbar zu machen. So entsteht im 9. Jahrhundert die S e q u e n z."

[89]) Vgl. Léon G a u t i e r s grundlegende Arbeit: *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge I, Les Tropes,* Paris 1886; W a g n e r, Einf. I, 88 f., 277 ff.

und besonders unter den Händen der *Clerici vagantes* nahmen sie recht freie Formen an.

Daß die Kirche eine solche Entwicklung duldete, wäre kaum vorstellbar, hätte sie nicht damit gewisse Tendenzen verfolgt. Wenn Adhemar von Chabannes († 1034) in seiner *Vita Adriani* eben diesem Papst zuschreibt, er habe die Mönche zu den Interpolationen im Gottesdienst angeeifert, so handelt es sich doch wohl nur um einen nachträglichen Rechtfertigungsversuch.

Haben wir für die Sequenzen „weltliche" Quellen wahrscheinlich gemacht, so besitzen wir für die Tropen im engeren Sinn darüber hinaus einen direkten Beweis für das „Einströmen spielmannsmäßiger Musik in die Liturgie" (Handschin): Notkers Zeitgenosse, der Alemanne Tuotilo, dessen Name mit den Anfängen der Tropendichtung eng verknüpft ist, durfte beim Gottesdienst seine Tropen zur Begleitung einer *fidicula* vortragen; es handelte sich um eine zehnsaitige Rotte, also ein germanisches Instrument (Müller-Blattau, G. W., 458). Nun betont Ekkehard IV. von St. Gallen, daß Tuotilos Weisen eben deshalb so süß (für germanische Ohren!) waren, weil sie die Weisen des Instruments nachbildeten.[90]) Auch hier stoßen wir somit auf germanische Überlieferung. Daß Notker und Tuotilo den Iren Moengal-Marcellus zum Musiklehrer hatten, ist gewiß nicht unwichtig: „Der stammte aus einer der altgermanischen sehr nahestehenden Musikübung" (Müller-Blattau, G. W., 458). Die St. Galler Mönche haben aber gewiß auch unmittelbar aus dem Volke geschöpft, ja möglicherweise Volksgesänge, die sich bereits in Kirchen eingebürgert hatten, auf diesem Wege amalgamiert.

Zur Übernahme spielmannsmäßiger Musik würde es nach Handschin auch passen, wenn der Geschichtsschreiber des Konzils von Limoges (1031), vermutlich Adhemar von Chabannes, das Wort τροπος vom Begriff „Wendung, Drehung" ableitet: „*laudes autem quae* τρόποι *graeco nomine dicuntur a conversione vulgaris modulationis*" (*Sacrosancta Concilia*, Paris 1671, IX, 890); das wäre also „eine weltliche Melopoiie, die, indem sie sich dem gregorianischen Rahmen anpaßt, eine Bekehrung

[90]) „*Quia per rotam, qua potentior, erat, neumata inventa dulciora sunt, ut apparet in ‚Hodie cantandus et Omnium virtutum gemmis'*" (*Casus Sti. Galli* c. 46). Nach J. Handschin (Z. f. Musikwiss. 13, 1930, 118) bedeutet das, „daß die betreffenden Melodien auf dem Instrument (und, sagen wir, mit einer gewissen Anlehnung an den instrumentalen oder weltlichen Stil) erfunden sein sollen".

durchmacht" (Z. f. Musikwiss. 13, 119). Auch die merkwürdige Tatsache, daß in einer Limoger Tropen- und Sequenzenhandschrift (11. Jahrhundert? Paris lat. 1118, f. 114) über einer textlosen, nur mit Alleluja bezeichneten Sequenzmelodie eine tanzende Gauklerin abgebildet ist, scheint darauf zu deuten, daß an der Wurzel der Gattung „ein starker Einstrom weltlichen Melodiegutes" liegen muß.

Den Grund eines solchen Amalgamierungsprozesses erblickt Handschin darin, daß „angesichts der Verfestigung der liturgischen Formen, die das Abendland seit dem 9. Jahrhundert, ja teilweise schon früher, unter römischer Führung durchmachte", die Begriffe „kirchlich" und „weltlich" stärker auseinandertreten mußten: „daher auch der Begriff der ‚Anpassung'." Im früheren Stadium, das Handschin liturgiegeschichtlich (unverbindlich) das „gallikanisch-keltisch-mozarabische" nennen will, wäre das nicht gewesen: „Hier, wo alles mehr im Fluß, zugleich auch mehr im Zusammenhang mit bodenständiger Produktion war, konnte auch das Auseinandertreten von Kirchlich und Weltlich noch nicht so ausgeprägt sein." Hierzu verweist er auf den Konzilbeschluß von Cloveshoe 747 gegen „tragische", d. h. bardische Elemente in der Liturgie: *ut presbyteri secularium poetarum modo in ecclesia non garriant, nec tragico sono sacrorum verborum compositionem ac distinctionem corrumpant nec confundant* (*Concilia Britannica* I, 96). Demgegenüber muten nach Handschins Meinung archaische Sequenzen wie das Bamberger *Rex celi* (Anfang des 9. Jh.) „wie eine Verteidigung solcher Elemente" an: „So bilden Sequenz und Tropus, indem sie einerseits die gregorianische Liturgie mit weltlicher Kunst verbinden, zugleich unerwarteterweise ein Bindeglied zwischen ihr und der vorgregorianischen Liturgie des europäischen Westens" (Z. f. Musikwiss. 13, 119).

Gehen wir noch einen Schritt weiter und suchen wir nach dem Grund jener „Verfestigung der liturgischen Formen", aus der sich dann das stärkere Auseinandertreten von Kirchlich und Weltlich ergab, so möchte ich da einen Zusammenhang mit der kirchenpolitischen Richtung jener Zeit für wahrscheinlich halten. Das 9. Jahrhundert steht im Zeichen der Klosterreform Ludwigs des Frommen, die eine Reaktion gegen die Entwicklung unter Karl dem Großen darstellt. Hatte dieser die Klöster zur aktivsten Teilnahme an der Kulturarbeit bestimmt, so sollte nun nach der strengen Regel des Benedikt der mönchisch-asketische

Gedanke wieder in den Vordergrund treten. Obgleich sich diese 816 und 817 in Aachen beschlossene und festgelegte Klosterreform ebensowenig wie die parallel laufende Reform des kanonischen Lebens rasch und durchgreifend verwirklichen ließ, so ist doch die Tendenz gegen alles Weltliche, verbunden mit einer starken Abnahme des Interesses an der allgemeinen Bildung und auch (nach Hauck, Kirchengesch. II, 595 ff.) der eigenen Produktivität auf dem theologischen Gebiete, zunächst charakteristisch für jene Zeit. Daß gleichzeitig die geistliche Dichtung, Hymnen und Litaneien, Tropen und Sequenzen, verknüpft mit den Namen Hrabans, Walahfrids, Notkers, Tuotilos, Ratperts u. a. einen solchen Aufschwung nahm, dürfte in der Linie jener frühkluniazensischen antisäkularistischen Reformbewegung liegen. Es sollte dadurch nicht zuletzt der „Verweltlichung" aktiv entgegengearbeitet werden, wobei wir unter „Verweltlichung" nicht so sehr spielmännischen als vielmehr brauchtümlich-heidnischen Einfluß verstehen möchten.

Damit setzt jener (erneute) geistliche Amalgamierungs- und Liturgisierungsprozeß ein, der, wie wir zeigen wollen, zum Ursprung des geistlichen Dramas in den neubekehrten Ländern des germanischen Kulturkreises geführt hat. Die musikalisch-textliche Voraussetzung dazu war durch die Einführung der Tropen geschaffen, in denen wir geistliche Gegenstücke zu den volkstümlich - „weltlichen" Interpolationen, den *psalmi plebei* usw., erkennen.